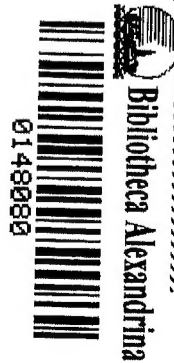




تولستوى والرواية

تأليف : جون بيلي
ترجمة : سليم الأسويطى
مراجعة : أحمد خاكي



المكتبة العربية

تولستوى والرواية

تولستوى والرواية

تأليف : جون بيللى

ترجمة : سليم الأسويوطى

مراجعة : أحمد خاكي



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٦

الإخراج الفنى

سهير معطى

تمهيد المترجم

إن كتاب «تولوستوى والرواية» هذا السفر العظيم دراسة جادة ، عميقة شاملة ، علمية منهجية أكاديمية لفن تولوستوى الخالد ، وقد وصفه المرحوم الأستاذ مصطفى طه حبيب في التقرير الذى أوصى فيه بترجمته للمكتبة العربية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بأنه «يعرض حياة الفنان تولوستوى بطريقة تدل على إحاطة تامة بكل ما كتب عنه ، وعن حياته ، وهو فى الوقت نفسه يبسط قصصه فى دراسة فنية جديدة يرتاد فيها آفاقاً لم يسبقه إليها غيره ، إذ يعزو جون بيل أهمية عظمى إلى عنصر الأسرة فى أعمال الكاتب العظيم ، وله من الأسباب القوية ما يعزز ذلك . فتولوستوى حين وصف المجتمع الرفيع فى موسكو وبطرسبرج كان يكتب عن جماعة يشد بعضها إلى بعض وحدة المصلحة من أصدقاء الأسرة ، وقد كانت روسيا فى عصر تولوستوى إلى حد ما تنسب إلى تولوستوى وطبقته ، وكان هذا من الدوافع التى يسرت ظهور القصة الروسية الكاملة .»

خب ٦٠ . إن جون بيل من الدارسين المتعمقين فى هذا الموضوع ولذلك جاء كتابه فريداً فى بابيه ، وأحدث ما كتب عن تولوستوى ، ذلك أنه تغلغل فى أعمال تولوستوى وحللها تحليللاً صادقاً دقيقاً ، وقومها تقويماً سليماً ، لا من الناحية الموضوعية فحسب ، ولكن من ناحية عقد مقارنة بينها وبين غيرها من الروائع الماثورة فى روسيا والغرب ، من مثل أعمال هومر وبلزاك وملتون ودانتى ودستوفسكى وبوشكين وبسترناك .»

حقاً إن المؤلف جون بيل ، لم يقتصر بحثه على تولوستوى وفنه ومؤلفاته ، وما أكثرها . فوقف أمام هذه المنجزات المعروضة فى هذا الكتاب تكشف للقارئ عن هذه الكثرة ، بل جاوزها إلى الشوامخ الأخرى مما شابه أوباين أعمال تولوستوى من حيث المبنى والمعنى والمنهج ، فوسع نطاق بحثه إلى أبعد الحدود وحلق به فى أرحب الأفاق وأرفع السموات ، وتعمق غائصاً فى بحره الخضم حتى أعماق أعماقه يجمع درره ولآله فكان لنا هذا المعرض للرواية ، الذى يبسط أمامنا روائعها فى «الشرق والغرب» فى صورة مشرقة نابضة بالحياة ، وإن إطلالة على فهرس الأعلام الذى ضمه هذا الكتاب تظهر فى حلاء ووضوح الحشد الهائل الذى يزخر به الكتاب من أسماء الكتاب والشعراء والمعاد

والفلاسفة ، كما يتعرض في كثير من الأحيان للنظريات والأنواع والمفاهيم الأدبية ، فلا غرابة أن زخر الكتاب بعرض حافل لعمالقة الرواية والقصة والأقصوصة ، وأسماء فحول الشعراء ، وأقطاب الكتاب المسرحيين ، وكبار النقاد والفلاسفة والموسيقيين والمصورين ، مع التنويه بذكر أروع ما أنتجت قرائح كل هؤلاء وفنوتهم والتعرض له بالشرح والتحليل والمقارنه ثم تقييمه والحكم عليه .

ولهذه الأسباب مجتمعة وغيرها مما يبسطه المؤلف وما يللمسه القارئ المتمهل الجاد ، عند الدراسة المتعمقة لهذا المؤلف الخطير الشأن الجليل القدر جاء بالغ الصعوبة لأن مؤلفه حشاه بكثير جدا من المصطلحات الفنية بالروسية والألمانية والانجليزية والفرنسية وأحيانا التترية والأوكرانية ، وكذلك الإشارات الضمنية التي لا تتوافر معرفتها إلا لمن أوقى اطلاعا واسعا على ثمرات الآداب العالمية وأعمال أساتذة الفنون التشكيلية في المدارس الفنية المتعاقبة .

وبجانب ما ذكرنا آنفا فالكتاب يزخر بين دفتيه بمقارنات كثيرة وموازنات عديدة لكل ما يجري به قلمه على صفحاته فبات الكتاب ، والحال هذه ، صورة مكتملة كاملة ، واضحة المعالم ، محددة الأهداف لعالم القصص جمعت في إطارها بين الأدب والسياسة والاجتماع وما انعقد بينها من وشائج قوية وعرى وثيقة ، بحيث يقيم جسرا بين ماضى القصة وحاضرها إلى مستقبلها ويقدم ثبنا لأدائها في روسيا وأوربا في العصور التي تحدث عنها .

وتقتضينا الأمانة العلمية والاعتراف بالجميل أن نتوجه بالشكر إلى البروفسور جون بيلي ، بجامعة أكسفورد على صادق مشاعره ، وخالص معاونته فقد رحب بفكرة ترجمة كتابه «تولوستوى والرواية» إلى اللغة العربية ، بدون قيد أو شرط ، كما تفضل بالاجابة كتابة عن بعض النقاط التي استوضحته معناها أو مدلولها في النص . كما زدوني بالموجز التالي لتاريخ حياته :

المؤلف

ولد المؤلف ، جون بيلي ، في الهند ، في عام ١٩٢٥ ، وهو ابن لموظف في سلك الخدمة المدنية . تلقى العلم في باكورة حياته في كلية «إيتون» وأدى الخدمة العسكرية من عام ١٩٤٣ حتى ١٩٤٧ ، في فرنسا والنرويج وألمانيا . ثم حصل على منحة دراسية من جامعة أكسفورد وفي عام ١٩٥٠ نال درجته الجامعية بمرتبة الشرف الأولى في اللغة الانجليزية وآدابها ، ومن ثمت قام بالتدريس في كلية القديس أنطونيوس بجامعة أكسفورد ، وفي هذه الأثناء كتب روايته : «في وطن آخر» في عام ١٩٥٥ . وكذلك أتم

دراسته التي قام بها عن الشعر الرومانسي والتي ظهرت تحت اسم «البقاء الرومانسي» في عام ١٩٥٦ . وفي عام ١٩٥٥ صار زميلاً في نيوكوليج في أكسفورد ، ومنذ ذلك الحين وهو يحاضر فيها حتى الآن .

إن نشاطه لا يتوقف فقد أصدر كتاباً عن الرواية باسم «شخصيات الحب» عام ١٩٦١ ، كما كتب مقالات عن ديكنز ، وجين أوستن الخ . واهتم جون بيلي اهتماماً خاصاً بالأدب الروسي الكلاسيكي ، الأمر الذي حدا به إلى تعلم اللغة الروسية ، ومن هنا قام بكتابة بحثه عن «تولستوى والرواية» في عام ١٩٦٦ . وبعد أن فرغ من هذا العمل وقام بنشره ، قام بدراسته عن بوشكن ، أعظم شعراء روسيا قاطبة دون منازع ، والذي تأثر بأعماله الكتاب الروائيون الروسيون الذين جاءوا من بعده وهذه الدراسة : تحمل الاسم : بوشكن ، تعقيب مقارن» ، وقد ظهر في عام ١٩٧١ .

والكاتب البروفسور جون بيلي متزوج من الكاتبة الروائية الانجليزية ذائعة الصيت «إيريس مردوخ» وهما يعيشان في الريف على مشارف أكسفورد .

المترجم
سليم الأسيوطي

الفصل الأول

الخلفية الروسية^(١)

١

إن الحياة تضع دوماً أمام الروسيين هذا السؤال : «أين أنتم ؟» - «شاعارييف» .
مازال الاثنان والاثنان يكونان الأربعة ، ولكن هذه الحقيقة تصبح قوية على أية حال ، حينما
تكون روسية . . «تورجنيف في «الدخان» .

كتب باراتينسكى وهو شاعر وأحد جنود الحرس ، وصديق لبوشكين ، يقول : إن
صفتين يجب توافرها لصنع الشاعر : «نار الخيال الخلاق ، ورصانة العقل الذى يسيطر
عليه ، ويحكمه ربما ملنا - ذاهلين - إلى قبول هذا الرأى لأنه يتفق مع الآراء المقبولة ، عن
شاعر آخر ، وفي زمن آخر ، ومن بلد مختلف ، وإن كان يفتقر إلى كثير من الإيضاح
والبيان ، ولكن باراتينسكى قد ولد في عام ألف وثمانمائة في مستهل عصر روسيا الأدبى
العظيم .

إن بساطة قوله تشدهنا بقوة لا نتوقعها ، فإن القول الصدق ليس كما رآه هو فحسب ،
ولكنه الصدق الذى يوشك أن يتجسد في شعر بوشكين وروايات دستويفسكى
وتولوستوى .

هذا هو مثار الإعجاب حول ملاحظات كتاب القرن التاسع عشر الروسيين - لمنهم
يعنون ما يقولون . وهم يعنون ما يقولون بأسلوب يتصل اتصالاً واهنا بالأدب والتقاليد
الأدبية ان صحتهم في الوعي بذواتهم تطوف ببالن في نقاء غريب وصفاء عجيب

(١) الجذور الاجتماعية أو السياسية المفسرة للحوادث أو الأوضاع في روسيا القرن التاسع عشر .

وكأنها قد حدثت معا في آن واحد في كل شعبة من شعاب الحياة والفكر . فهي نهضة تفكير فار ، وإدراك نفاذ ، وفهم ماض ، يبحث نفسه ويمتحن غرائزه ، ويفحص آلامه وإمتاعاته ، يلتهم منها ، متعمقاً في الاطلاع ، المواد الأدبية التي تراكمت في الغرب على موضوعات هذه المؤلفات والأفكار الرئيسية فيها . . . وهو يعين أهميتها ويقدر قيمتها بصراحة وأمانة ، تحيران العقول ، أو تكاد أن تحيرانها .

ولقد انشغل «جوجول» من قبل وفوق كل شيء ، بالأراء بوصفها رقيماً وتقدماً ، وبخاصة للجنس البشرى ، فهو يقول : «إنه لمن الجوهري ، والأساسي ، أن يخطو عمل الفنان الخلاق بالبشرية خطوة إلى الأمام في سبيل الحياة» . . . وتبدو هذه العبارة مرة أخرى على أنها ليست قول الأديب الفصل ولا الكلمة الأخيرة له ، ولكنها لون من التشويق العمل العجل .

إن الأدب الغربى ، وقد التف في قصور إنجازاته الذاتية ، وتقيد راضياً بالأطالة والأطباب فقد كل طابع نقدى يشبهه . إننا مازلنا في أشد الظروف إلحاحاً ، وتحت ضغط أكثر الحاجات عجلة ، ننهج النهج الأدبى السليم ونسلك فيه الطريق القويم . إن الحياة قصيرة جداً ، والحرفة طويلة جداً بحيث لا يمكن تعلمها . إن طابع قول تشوسر يحمل روح المهنيين بما فيها من إذعان للغيب ، وتسليم للقدر ، وتقبل للحياة الجديدة من غير تدمير ، وهو يروض النفس ويكيفها وفق الحال . ففى روسيا لم يكن يوجد إلا القليل الذى يتعلمه الإنسان : كان يجب أن تتم الأشياء جميعها معاً ، وفى آن واحد . وقد بدا مسرح الأحداث القصصى الانجليزى فى خمسينيات القرن التاسع عشر ، إن الفارق بسيط بين ما يقول به ديكنز من أن الرواية لن تكون شيئاً مذكوراً إذا لم تكن جادة ، وبين ما كان ترولوب يصبر على القول به من أن الرواية يجب أن تنتهى بمأدبة يقدم فيها الحلوى . وكلا الرأيين دون ما جلبه يتلاشى ويزول فى مياه البركة القديمة للقاعدة المألوفة التى لا تذهل أحداً ولا تدهشه . يجب أن تخفف القدرة على التمييز من شطحات الخيال ، وأن على المرء أن يفحص قلبه أولاً ، ثم يكتب ، وأن الصوت يجب أن يكون صدى للإدراك ، وأنه عن طريق المقابلة بين شيئين - بغية إظهار الفروق - تبدو الأقوال الجامعة فى النقد لدى الروسيين مثل البرقيات التى يتبادها الثوريون بعد وقوع انقلاب حكومى ، ولكن قبل أن يعرفوا ما إذا كان النجاح سوف يكمله .

وإذا ما كان وصف الآراء وتفسيرها يبدو صريحاً أميناً ومستقى من مصادره الأولى فى روسيا القرن التاسع عشر ، فهكذا أيضاً يبدو وصف الأشياء المدركة بالحواس . ففى رواية «تنفيذ حكم الإعدام فى ترويمان» ، يتسم تورجنيف بالصراحة والموضوعية كما كان يتسم بهما تولوستوى دائماً . وإنه لمن الأهمية بمكان أن نذكر أن تولوستوى كان قد ألف كتابه «ما الفرن؟» حينما توسل الأدب الروسى ببصره فأنمر لنا ما قدمه من الأعمال العظيمة

الرئيسية ، حينما لحق بالأدب الأوربي فأبدع من بنات الأفكار ما يماثل ذلك الأدب في الثقافة الرفيعة وسعة آفاقها التي شملت أحدث الآراء . وفي تأكيد أسلوب معالجة التفاصيل الفنية الذي استخدمه الكتاب والفنانون . إن تولوستوى يدعو إلى العودة لا إلى بساطة البدائي الموغل في القدم ، ولكنه ينادى بالعودة إلى بساطة الخمسين عاماً التي سبقتها . كان عصر «الطبيعة» في الأدب الروسي ما يزال ماثلاً في الأذهان ، بادياً للعيان في نظر تولوستوى - وفي قرارة نفسه - كان عصر الطبيعة «مازال حياً» . فلم ير ضرورة للتمييز بين البساطة القديمة والبساطة الحديثة Simplese بالمفهوم الفرنسي . كما لم يجد ضرورة أيضاً للترقية بين إطلاق الأسماء على الأشياء والمناداة بها بغية إبداع أدب ممتاز ، لأنه في شعر بوشكن تشرق الطبيعة واللغة معاً فجأة وكل منهما تطابق الأخرى وتمثلها ، ومن الجائز القول بأن الأطفال الروسين كانوا يتعلمون الأشياء بالأسماء التي أطلقها عليها بوشكن . وفي حالنا نحن ، فإن تسمية الطبيعة في الأدب حدثت منذ زمن غابر طويل واستمرت عبر حقبة تطاولت على امتداده البعيد . إن الطفل الإنجليزي اليوم لا يصور في ذهنه مفهوم الديك أو الدجاجة كما صورهما تشوسر . وإن الريح والمطر أيضاً ليسا بالنسبة له هما اللذين ذكرهما شكسبير ، وليس كذلك الحال عندما أطلق بوشكن الأسماء على الأوزة والزحافة والعاصفة الثلجية للطفل الروسي .

وعلى الرغم من أن «زهرة النرجس البري» قد جرت على قلم شكسبير في اللغة الإنجليزية إلا أنها حملت سمة ورد ثورث الرومانسية المميزة حينما أضافها إلى لغته بقوله زهور النرجس البرية التي «رأيتها» - إن هذه العلاقة المميزة هي التي يتذكرها الناس قاطبة ، وتلقى رواجاً واثلاً مع ذوق الجمهور .

إن ماثورنا الأدبي قد أنقلته المعوقات فكان من الطبيعي أن تزايله الدقة ووضوح المعالم لدى الصفوة من الناس ، ولا يستطيع أدنى شخص أن يميز فيه أحسن الأشياء ، وهذا هو السبب الذي من أجله كان ماثيو آرنولد تواقاً إلى أن يعزل أحسن الأشياء عما سواها ، وأن يفرض فرضاً في المدارس - إن صح التعبير - كما تفعل المنظمات الناقدة ، مع الجمهور . وقد نفذ هذا فعلاً في فرنسا ، أما في روسيا فقد جرى من تلقاء نفسه فيينا تعلم الأطفال الروسين قصيدة يوشكن «أمسية الشتاء» (كما نستطيع أن نرى من قصة تولوستوى «السيد والإنسان») ، وجد ماثيو آرنولد التلاميذ الأنجليز في حجرة الدراسة يلقون بعض الهراء المروع عن «وطنى هذا» لناظم من القرن التاسع عشر .

لقد أطرى آرنولد تولوستوى وكتب مقالاً باللغة الإنجليزية يعد من بين أول المقالات التي قدرت رواية «أنا كارنينا» حق قدرها ، وأعجب تولوستوى بآرنولد كناقذ ، وأثنى ثناء حاراً على أهم مقال نظري له : «وظيفة النقد في الزمن الحاضر» بعد تأليفه بعشرين عاماً .

في عصرنا هذا عندما يغرق القراء طوفان الصحف اليومية ، والدوريات ، والكتب والإعلانات الغزيرة ، لا يظهر لي هذا النقد جوهرياً وأساسياً فحسب ، ولكن يبدو أيضاً أن ثقافة المستقبل كلها لعالمنا المثقف تتوقف على ما إذا كان مثل هذا النقد سيظهر ويحز سلطناً ونفوذاً يبعثان على الاحترام والثقة . . . وكما يقول ماثيو آرنولد النقد الذي يضطلع بمهمة رفع كل ما هو أفضل إلى المقدمة وتوجيه الناس إليه ، في أعمال الكتاب السابقين والمعاصرين جميعاً . . نقد مجرد عن الهوى ، يتفهم الفن ويحبه ، وهو مستقل عن أى فريق .

وكلاهما (ماثيو آرنولد وتولستوى) حافظ على قوله حقاً ، على الرغم من أنها قد لا يعترفان بذلك في كلمات كثيرة جداً ، إلى الحد الذي يكاد أن يكون فيه آرنولد أمين المتحفظ أو المكتبة ، مع أن الفن في نظرهما كليهما ، تعبير عن الشعور الديني في عصرهما - وإذ يرى آرنولد في أسمى انجازات الفن التاريخية عملياً ، بديل العقيدة المسيحية ، فلا تولستوى ولا آرنولد يبديان اهتماماً بالأفكار الطريفة الراديكالية للشكل الذي قد تفرضه روح العصر على الخيال الخلاق والذي يصبح ، حقاً ، تجسيداً لذلك الخيال . فعند تولستوى كان كل نمط في الشكل أو الهيئة أو الصورة كما كان مفهومه الشخصي عن معنى الحديث أو المعاصر ، يقوم شاهداً على مجرد القلق والاستياء والعقم وتدهور الزمرة^(١) وعلى الرغم من أنه يقول في كتابه «ما الفن ؟» (وقوله يصدق على أحسن أعماله) بأن العمل الفني الجيد له شكله الفريد الخاص به ، وشخصيته الفذة ، فإنه يتجاهل المعاني المتضمنة في هذا القول حينما يتحدث عن الفارق بين حقبة فنية ما وحقبة أخرى ، إنه يتجاهل الحقيقة المزعجة ، حقيقة إن العمل الخيالي الصادق غالباً ما يبرز بوصفه عملاً يعنى باستعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها ، وأنه لا يوجد ناقد يستطيع أن يتأكد من الجوانب العظيمة في الفن ، في زمانه الذي يعيش فيه .

وفي مقدمة رواية «فون بولنز» بوتر الفلاح DER Buttnerbous ، التي اقتبست منها الفقرة المذكورة آنفاً يتساءل الكاتب : لماذا لم يصب هذا الإنتاج الفني . . الذي فيه يقول المؤلف إن على الكاتب أن يقول ما يشعر به ، لأنه يجب كل ما يحدث عنه . . لأنه لم يلق مزيداً أكثر من الإدراك ؟ والإجابة عن هذا السؤال هي : أن العمل اصطلاحى يتفق مع القواعد المقررة ، فهو غير جديد أو أصيل . على الرغم من أن الوصف الذي جاء عن تصوير الزوجة الصالحة والزوج الوحشى الذي أعجب به تولستوى وامتدحه ، يثير المشاعر

(١) الزمرة : كل جماعة من الناس تجمعها مصالح مشتركة واهتمامات خاصة في الأدب والفن يؤيد أعضاؤها بعضهم بعضاً ويمنعون الآخرين من الاختلاط بهم ، ونعني بها في الاصطلاح الشائع «الشلة» .

حقاً ، ويهذب النفوس ، وإن كان عاطلاً من نبض الحياة في حد ذاته - إنه غط الأصالة اللاشعورية الكاملة التي تكون مثل هذه المشاهد عند هاردي^(١) ، وتنفخ فيها الحياة وأحيوية ، وعلى سبيل المثال - وكما كان معيار - «الجديّة الرفيعة» عند آرنولد ، فإن مفهوم تولوستوى لكل صدق وأصالة في الأدب ، وما هو مؤثر أخلاقياً ومعنوياً فيه ، هو بالضرورة عنصر استعادة الأحداث الماضية والتأمل فيه . وكلاهما يقول حقاً : لقد كتب الأدب العظيم ، والناقد الحصيف يفهم منه ما عسى أن يكونه هذا الأدب ، ويجب أن يكتشف ، - إذا ما استطاع إلى ذلك سبيلاً - مثل هذه الصفات والخصائص نفسها في العمل الأدبي اليوم ، وعلى كاتب العصر أن يسعى ويجد لكي يعيدها ويكررها .

إن أهمية التماثل بين آرنولد وتولوستوى تكمن في أن كليهما يترك في النفس انطباعاً بالكتابة عن أدب مكتمل COMPLETED إن آرنولد يبلغ أسمى درجات الاطمئنان وأرفعها وهو يعالج الآثار الأدبية الكلاسيكية (أعني الآداب ذات الشهرة الأدبية) ، وعلى الرغم من أنه يصرح بأن «مستقبل الأدب عظيم ممتاز» فهو لا يستطيع أن يتحامي التنويه بأن الأدب الانجليزي قد أكمل حياته واكتمل أثره ، وعلى هذا الدرب سلك تولوستوى حينما أشرفت حياته على النهاية ، فآلمع إلى الأدب الروسي بمثل ما آلمح به آرنولد عن الأدب الانجليزي . وفي مقدمة الكتاب المذكور نفسه يعلق على الانحطاط السريع من عظمة شعر بوشكين ، إلى تفاهة الشعر الروسي الحديث . . ففي الأدب الروسي الآن أيضاً ، مثلما في الآداب الأخرى ، تكون العظمة في الماضي ، على الرغم من أن الماضي امتد طيلة حياته الخاصة به .

إن موقف آرنولد نموذجي بين النقاد الأوربيين الغربيين في القرن التاسع عشر وفيما قبل ذلك ، أما في روسيا فموقف تولوستوى كان موقفاً فذاً فريداً . فعلى الرغم من جميع النظريتين الروسيين كانت العظمة في طريقها إلى الظهور . . ففي أثناء القرن التاسع عشر بطوله يستمر جو الأدب والنقد قلقاً ، ابن وقته ، يتطلع إلى المستقبل . لم تكن توجد مقاييس معقولة مقبولة ، ولا حديث عن الموضوعية بمعنى التجرد عن الغرض والنزاهة والاستقلال عن الزمرة ، وحينما تقع الأحداث فعلاً ، أوحينا تكون على وشك الوقوع ، ويسخر الأدب لخدمة هذه الأحداث فإن أمثال هذه النظريات تكون غير ذات معنى . إن الموضوعية تؤيد ما هو مستجيب أو ميت . . لقد كان بمقدور جميع نقاد القرن التاسع عشر من الروس أن يعوا بسهولة ، ويدركوا في يسر ، ما سوف يعنى خلفاؤهم بعبارة «الموضوعية البورجوازية» لقد وقع الأدب فريسة تتجاوزها العصب المتصارعة والأيديولوجيون فيما بينهم

(١) توماس هاردي روائي وشاعر انجليزي (١٨٤٠-١٩٢٨)

السلافوفيل^(١) ، والثوريون ، والرجعيون ، ودعاة السلام من اشياح تولوستوى وأتباعه الذين اتفقوا فيما بينهم على نقطة واحدة : هى أن الأدب يؤدى ، او نحن نستطيع أن نجعله يؤدى ، أعظم وأجل خدمة إنسانية اجتماعية وأن الكتاب - كما عبر عن ذلك ستالين - هم المهندسون المعماريون للنفس البشرية .

وحيثما يتحدث تولوستوى باستخفاف عن النقاد الذين «يستنبطون اتجاه النشاط لمجتمعنا كله من الأنماط التى يصورها بعض الكتاب» ، والذين يعبرون عن آراء بدعوى اقتصادية وسياسية خاصة تحت ستار مناقشة الأدب ، فمن المحتمل أنه يشير بذلك إلى شيرنيسفسكى دوبرولوبوف وأتباعهم الذين - كما يقول المؤرخ الأدبى ميرسكى - ، اعتبروا الأدب نصوباً تستعمل كمواظ تستهدف النفع لا الجمال ولا الأسلوب ، أو كخريطة جغرافية للحياة المعاصرة ، تلك الحياة التى تكمن قيمتها الوحيدة فى ملاءمتها للغرض الذى تستهدفه فى وقتها وصحتها ، ولما كانا فى معالجتها لهذا الموضوع يأخذان نصوص روايات جونتشا روف وتورجنيف ، فإنها لم يريا فى أوبلوموف ، أو فى أبطال تورجنيف سوى العبث المشلول للطبقة العليا أو الحاكمة القديمة أو عجزه النقديى اللبيرالى^(٢) ، ولم يدع تولوستوى سراً حين قال : إن المؤلفين نفسيهما ، كمثلين لطبقتهم ، لم يتمكنوا من إدراك الأهمية الحقيقية لما أبدعوا ، ولم يفهموا دلالاته الصحيحة ، فلا غرابة فى أن تورجنيف قد أشار إلى الناقدين بوصفهم «الحية والحية ذات الأجراس»^(٣) ، وذهب بيزارييف إلى أبعد من هذا فحاول جاهداً أن يفضح الزيف فى بوشكين نفسه . وفى حين أن بلنسكى كان قد أضفى على بوشكين صفات مثالية ، (إلى حد ما كما كان على الماركسى لوكاس أن يفعل فى تولوستوى) الإغراء الشامل والفهم خلف المظهر الأرستقراطى الخارجى ، كان بيزارييف يحاول أن يبرهن ويعنى من المعانى أو من بعض النواحي ، بصدق متماثل على أن بوشكين كان يعوزه كل ألوان حس المسؤولية تجاه الفنان المجرد وانسلاخه عن قضايا النفع الاجتماعى .

إن الفائدة العظيمة التى نجنيها من قياس المنجزات الأدبية العظيمة بمقياس السياسة والتقدم الاجتماعى ، هى أنه لا الكاتب ولا الناقد سينظرون إلى نفسيهما كأبناء جيل قادم

(١) قطاع من طبقة المستعبرين الروس أو «الانجيلجنسيا» الروسية آمنت بأن خلاص روسيا سوف يتحقق بالعودة إلى كل ما هو أفضل فى التقاليد القومية الخالصة فى الماضى .

(٢) المؤيد للنظم الديمقراطية والاصلاحات الاجتماعية - المتحرر من التزام السنن والأشكال التقليدية المؤيد للمذهب اللبيرالية الاقتصادية .

(٣) الحية ذات الأجراس أو المجلجلة : ذات الجللجل أو الجرجس وهى حية إذا سمعت سمع لها صوت كصوت الجرجس .

ولكن يعيشان على الماضي مع أن هذا الماضي يشملها . إن الروسيين لم يفعلوا هذا ، حتى بعد أن ولت أيام العهد العظيم الذى عاشوه ، لأن إحساسهم بمصير روسيا المستقبل التى ستبرز فيها بعد كان يحمل الأدب بين ثنائه ، وفى أثره كل الغوضى القائلة للآراء النقدية التى تناقش هذا الأدب وتدور حوله ، إن الأهمية كمنت فى «الروسيانية» : هذا المفهوم المسكر الجديد الذى يجعله الناقد جريجوريف أساس مقياس التفوق الأدبى ، «إذا ما كان الأدب روسيا ، فهو أدب جيد» وهو الذى - فى الوقت نفسه يتصف - بفتنة الرومانسية القوية لفكرة مازالت فى بطن الغيب ، أو فى طيات المستقبل ولم تتحقق بعد إن نيرزخوفسكى يستطيع القول بأن الشعب الروسى لم يعثر بعد - حتى هذه المرحلة - على قدوته الصالحة التى يتبعها ، أو نمطه الصادق الذى ينسج على منواله ، حتى الآن ، وبمقدوره أن يتفق مع دستوفسكى على أنه حينها يحىء هذا النمط فسوف يكون فى صورة الأوربي الجديد الأسمى .

«إن تولستوى ودستوفسكى هما العمودان العظيمان ، اللذان يرتفعان مستقلين فى رواق المعبد . . وضعا على كلا الجانبين أحدهما قبالة الآخر فى مبنى الصرح الضخم ، لم يكتملا ومازالت تحجبهما السقالات ، ذلك المعبد معبد الدين الروسى الذى أعتقد أنه سيكون ، دين المستقبل للعالم أجمع»^(١)

ونحن على بصيرة ، نتكهن مسبقاً بمجىء قادم ثالث أعظم من هذين . يحمل سمات حديث النبوة : ولم يكن ليزعج «ميرزخوفسكى» أو يقلقه أن يدوله أن النبى المنتظر لم يكن قد تجسد بعد فى شكل ديفى فنى . . فجماع الأمر ، وكل ما يعيننا منه ، هو أن شخصاً ذا شأن فى طريقه إلى الظهور ، وبالنسبة إليه ، يكون هذان القطبان ، وآخرون على غرارهما ، مبشرين به فحسب . . وهذا هو السبب الذى من أجله لم يظهر هذان الرجلان لمعاصريهما وخلفائهما كقمة عصر ذهبي ، ولكن بداية عصر سيكون أروع وأعظم ، ولماذا - على الرغم من كل خلافاتها ونزاعاتها - لم يكن بمقدور ناقد روسى أن يكتب - مثلما كتب راسكن عن القرن التاسع عشر الأوربي - إنه قد أصبح عقياً يعوزه الابتكار وينقصه الإنتاج فى ميدان الفنون كلها بصورة تستدعى التفكير - فهو طموح ، مجذ ، مستقص ، متأمل . . وعاجز ، وحتى من وجهة نظر محبى الجمال (فى الفن) وشعراء الرمزية فى نهاية هذا القرن ، لم يكن الفن منفصلاً عن مصير روسيا العظيم المجهول ، وكانوا مستغرقين فى ذلك المصير ، ويتوقعونه أيضاً ، شأن المؤلفين الثوريين الاجتماعيين . فلم يكن يوجد قلعة أكسل^(٢) ، فى

(١) تولستوى انسانا وفنانا - تأليف ميرزخوفسكى .

(٢) دراسة للأدب التخيل من عام ١٨٧٠ - ١٩٣٠ للناقد الأمريكى المعاصر اوموند ولسن .

روسيا ، أما قصص سولوجب^(١) أو روايات بيلي^(٢) السحرية الخارقة للعادة ، «القديس بطرسبرج» ، و «اليمامة الفضية» فهي تندرج جميعها في طراز مختلف من الخلق والأبداع بالنسبة إلى «من خلاف» أو «صورة دوريان جراي» . حتى عقائد الكتاب الرمزيين تكون جزءاً من التطلعات القومية .

وكان تولوستوى هو الوحيد الذى رفض أن يكون الأمل المرتقب . ومعنى من المعانى أو من بعض النواحي ، كان يكره المستقبل بقدر ما يكره الموت . فالخير عنده كان ثابتاً غير متغير والأدب الذى يوحى بهذا الخير ويلهمه يجب أن يكون خالداً لا يبلى كالأيام ، أدب متكافئ الجوانب . وحتى في شرح الشباب وميعته أبغض تولوستوى فكرة التحول الإنسانى الروحى استجابة لخمسة التاريخ وضغط الآراء الجديدة . فلم يكن مصير روسيا في نظره شبيهاً بسفر الرؤيا من حيث الروعة والغموض ، أو متسلاً بالغرابة ، ووعيتها بذاتها ، مثل وعى كل شعب آخر ، يجب أن يقوم على الوعى العام «للعقل» ، أعنى الخير . ومع ذلك فلإن شعوره الذى يبلغ أوج قوته في آثاره الأدبية ، وهو أشد قسراً بكثير منه في الكتاب الروسين الآخرين . وهذا الشعور بالقومية مثله مثل الزهو بالجد ، ومثل الحرب ، وقدرة النساء على تحمل المسئوليات أو الحرس الذين تكونت أجسامهم تكوناً صالحاً بالتدريب الرياضى ينشرح لها صدر المرء على رغبته ، وقد يثاب المؤمن رغم أنفه . والإحساس بالقومية ، على أية حال ، شئ ساكن مستقر كالنار في الزند ، وليس منبثقاً أو ظاهراً كالشهاب يلمع في السماء . إنه يتصل بالحاضر ، ويتعلق به ، الحاضر الذى يجب أن يكون معناً دائماً في صورته المثالية . هذه المواقف تجاه الأدب والحياة تميز تولوستوى عن كل من عده تقريباً من الأصوات الروسية التى ارتفعت في زمنه .

٢

إن روسيا القرن التاسع عشر تستلقت النظر أحياناً بما تحمله من شبه بالمدرسة ، المدرسة التى هي من طراز عتيق عفى عليه الزمن وبطل استعماله ، تستخدم فيها أشد النظم كبتاً وأكثرها قمعاً - ربما كانت أشبه بأكاديمية حربية - يخضع فيها أذكى الطلاب في

(١) سولوجب : فيودورك . (١٨٦٣ - ١٩٢٧) واسمه الحقيقى تيتير نيكوف هو أنيب الروس المنحلقين ، عكف على الاشتغال بالغيبات والغوامض .

(٢) بلى : هو أندريه بلى ، الاسم المستعار ، لبوريس بوجايف (١٨٨٦ - ١٩٣٩) ، (٣) ساعر روائى وناقد ومؤلف وحجة في العروض الروسى .

الفرق العليا ، لأكثر القواعد التنظيمية إذلالاً ومهانة ، كما يخضع أبلدهم فيها في أدنى الفرق الدراسية سواء بسواء . فهناك تنفيذ حكم الاعدام الزائف على رستوفسكى ، والحيلولة دون بوشكن والسفر إلى الخارج . فقد نفى إلى ضيعته في الريف ، وأخيراً أجبر وهو في سن الخامسة والثلاثين على قبول وظيفة وصيف Kammerjunker المهينة ، وما فعلوا ذلك إلا بغية إبقائه هو وزوجه الجميلة تحت رقابة الحاكم المستبد في بطرسبرج . أن صلة بوشكن وهيرزن بالقيصر نيقولا تشبه صلة تلميذ أثير محبوب بالصف السادس لحقه عار . وكما قال هيرزن عنه :

« نيقولا وهو ينعكس في كل مفتش ، وكل مدير مدرسة ، وكل مرشد للطلبة في جامعة - كان يهابه الطالب في المدرسة ، وفي الشارع ، وفي الكنيسة ، وحتى إلى حد ما في بيت الوالدين ويقف محملاً في وجهه بعينين في لون كلس القصدير مجردتين من الحب والعطف » .

تحت حكم نيقولا الأول نيقولا « بالكا » Palka (أعنى الملقب بالعصا) كانت روسيا تخضع لنظام أشد صرامة من كل نظام خضعت له بروسيا : وكما يقول هيرتسن كان نصف المدينة يلبس الحلل النظامية ذات النزي الموحد ، والنصف الآخر يعف (انتباه) منتصباً ساكناً لا يتحرك ولا يريم ، والمدينة كلها تخلع قبعاتها مسرعة^(١) . فهووليوميرنتوف وباكوتين . . إلى الشاعر والكاتب الديسمبري^(٢) مؤلف قصص الرومانس^(٣) بملابسها التاريخية ، و

(١) كان القيصران بطرس الثالث وبولس يحيان الألمان ويتحمسان لهم ولعاداتهم وأخلاقهم (كما كان يفعل لينين ولكن بطريقة أخرى) وغالت روسيا فأخذت - طوعاً أو كرها - من صلة الحب - والبغض مع جارتها ذات النفوذ والسلطان . ان اعتراف باكوتين المشهور للقيصر (ابن مبذر ، مبعذ ، منحرف ، أمام أب متسامح عما أطلق عليه هينى . Deuteche Miserere كارثة المانية في أكثر صورها حساسة واشدها امتلاء بالحوية والمرح . (المؤلف)

(٢) الديسمبريون : لعبت الحروب دوراً في تاريخ الروس ، فقد كانت كل حرب تتلوها ثورة من نوع ما ، وكان تغلغل روسيا في أوروبا نتيجة للحروب النابليونية له أثره في اتصال الصليبيين بالحضارة الغربية ، فقد أقربت روسيا لأول مرة من الحضارة الغربية ، وأحس شباب النبلاء بالخجل من الحياة الواسعة بين مجتمعهم المملوء بالفروق والتناقضات الصارخة والحضارة الأوروبية الأكثر هدوءاً ، كما أن زمالة الحرب قربت قليلاً بينهم وبين الفلاحين الذين يحملون السلاح ، وبدءوا يحملون ملكية توفر للشعب ولو قدرا بسيطاً من الرفاهية وقرروا أن يزحفوا على موسكو ويقتلوا الكسندر الأول ، ولكنه مات قبل أن يقتلوه ، فقرروا الآن يستولوا على سانت بطرسبرج قبل أن يتولى القيصر الجديد ولكنهم فشلوا وأطلق على المتآمرين يومها اسم « الديسمبريون » لأنهم قاموا بمحاولتهم هذه في شهر ديسمبر عام ١٨٢٥ وكان أول عمل لخليفته ان قضى على كل هؤلاء الثوار . (المترجم) .

(٣) «الرومانس» قصة شعرية أو نثرية من قصص القرون الوسطى قوامها الأسطورة أو الحب الشريف والمغامرات القروسية . وهى أيضاً قصة نثرية ذات أبطال خياليين وأحداث قصية من حيث الزمان والمكان يغلب عليها الطابع البطولى المغامر (المترجم) .

«بستوسيف» الذى أدى الخدمة العسكرية فى كتيبة جزائية وتمزق إربا إربا فى حرب بطولية خاضها مع قبيلة قوقازية ، هم جميعاً ، مثل تولوستوى نفسه ، عملوا فى صفوف الجيش ، فى بترزبرج ، أو أقيموا فى حامية من الحاميات التى انتشرت فى ربوع روسيا الوسيعة المتشابهة . حتى «جونتشاروف»^(١) ، مبدع أولوموف وخالقه ، حول فى - فترة من حياته من الخدمة المدنية إلى الخدمة البحرية . إن أدب القرن التاسع عشر الروسى يتردد كرجع الصدى بالفاظ الأمر ويزخر بالأزياء الموحدة والحراس وثكنات الجنود ، والمقامرة ، والأنغماس فى اللذات ، وبخاصة الإسراف فى الشراب ، التى من شأنها التخفيف مما يسود المعسكرات من حياة الملل وما يرين عليها من ضجر .

يقول بيوتر «فيرخوفينسكى» فى «الشياطين» إنه بدون الحكم المطلق لا يمكن أن تتوافر الحرية ولا المساواة . إن الحرية توجد فى المدرسة الروسية ، ولكنها حرية هوى أكثر مما هى حرية روسو ، إنها حرية نظام ينتزع طاعة الجسد قسراً أكثر مما يحصل على ولاء الإرادة وإخلاص الروح . وإننا لنشعر أن التسلايمذ يثقون بها أكثر مما يدركون أو يحققون ، ويعتمدون ويعولون عليها من أجل حرية الفكر وجراته ، ولإذكاء شعلة حيويتهم التى لا تطفأ . وتنقع غلة النفوس العطاش . إن الأدب كما قال بلينسكى بديل القوانين والأنظمة فى روسيا ، ويفصح تولوستوى فى أحد خطابه بصراحة غريبة تكاد تبلغ حد الوقاحة ، عما يجنيه من ثمار ويتمتع به من مزايا كل شخص ترى مثله ، فى ظل هذا النظام .

«إن هؤلاء الإنجليز الذين يفدون إلى روسيا يشعرون بحرية تزيد كثيراً هنا عما يتمتعون به فى بلادهم حيث يأخذون على أنفسهم عهداً باطاعة هذه القوانين التى يسنونها بواسطة ممثلهم والتى يخضعون لها متوهمين طوال الوقت أنهم رجال أحرار . والآن فى هذه البلاد لم أكن أنا هو الذى صنع هذه القوانين : وبناء على ذلك فلست ملزماً بأن أدين لها بالطاعة والولاء . . إلى رجل حر .» .

إننا نرفع حواجبنا فى دهشة متسائلين : هل هذه هى الفتوى التى تصورها كونراد فى سياسة القائد الروسى ، والاستخفاف اللانهاى الذى لمس فى هذه السياسة ؟ ومع ذلك أراى مضطراً لأن أرى رأى تولوستوى ، وأن آخذ بوجهة نظره . فإن أى نظام من نظم الحكم يقوم على العمل التعاونى وإرادة الشعب ، ويصرح به - سواء أكان هذا النظام

(١) «جونتشاروف» كان أكثر المؤلفين الروس تناولاً للأشياء العادية المألوفة . . ولكنه مع هذا ارتفع بذلك إلى مرتبة النبوغ .

كانت «قصة عادية» التى نشرت فى «المعاصر» عام ١٨٤٧ أول أعماله . وبعدها (عام ١٨٥٩) نشرت فى «حولات الوطن» تحفة «أولوموف» وبعدها بإحدى عشرة سنة ظهرت قصته الثالثة والأخيرة «أوبريف» . وشخصية أولوموف بطل القصة التى تحمل اسمه يطلق عليها هملت الروسى .

الدولة السوفيتية ، أم الحكومة الانجلوسكسونية الدستورية - يدفع مقابل ما كسب من المسؤولية المتبادلة ثمنا باهظا من النفاق . فإذا ما كنا نحن جميعاً نشترك فيما نقر ونعترف بأنه أفضل نمط للحكومة ، فقد توافرت لنا الرغبة في أن نتجاهل التناقض بين ما ينبغي أن يكون وما هو ، بالتفصيل ، واقع فعلا . وبما أننا قد اتخذنا موقفاً دفاعياً قوياً في حكمة الدستور البريطاني وتحصنا فيها ، فقد صارت لنا القدرة على تمويه الامبريالية واعطائها مظهراً خادعاً . كذلك الحال مع رأسمالية سياسة عدم^(١) التدخل . أما تولوستوى وهو على النقيض تماماً ، فقد اعتقد أنه حيثما حل هذا النفاق ، فإن أى نظام من أنظمة الحكم أو الحكومة لا بد أن يكون خليقاً بالازدراء . فقد كان يرى أن الإخلاص أعظم أهمية بكثير من الحرية السياسية ، ومن الضروري أن يطبقها لكى يأتلفا ويتفقا إلى الحد الذى يعملان فيه من أجل روح الشعب الحاكم ، بوصفها جزءاً من الشخص نفسه . لقد امتدح راسكن الذى - بعد أن رأى المساواة الحقيقية للدولة الرأسمالية . - صار إلى ما صار إليه تولوستوى من انعزاله أو انسلاخه عن تقاليد هذه الدولة السياسية واحتقارها له . فإن القيصرية - مثلما بين هيرزن في تحليله^(٢) التاريخي الرائع المثير للإعجاب - لا يمكن أن تستميل التقاليد القديمة للإقطاع ولا أن تحتذب إليها طبقة الخلقاء الجدد للعقد الاجتماعى ، لقد كانت البيئة المثالية الكاملة لهذا الانسلاخ ولهذا الإخلاص معا وفي هذا من السخرية ما فيه .

- (١) سياسة عدم التدخل : Laissez Fair مبدأ يقاوم التدخل الحكومى في الشؤون الاقتصادية إلا بمقدار ما يكون ذلك التدخل ضرورياً لصيانة الأمن وحقوق الملكية الشخصية . Laissez passe
- (٢) في تعليقه على مذكرات الأميرة راشكوف في نهاية كتاب «ماضى حياى وآرائى» يشير إلى النزعة الروسية إلى اعتبار القيصرية الحديثة بوصفها فترة مجهولة عديدة المعالم بين العباقرة - رجال نوفجورد والمستقبل . ان جدران الكرملن ذات الأبراج تحجب عن المنظر العام الأريد المعتم لقلعة بولس . إنها ديكتاتورية عسكرية أكثر شبيهاً إلى حد بعيد جداً بقيصرية روما منها بالملكية الاقطاعية . . حتى إلى اليوم تحمل آثار أصلها الثورى . وسوف تبقى ما بقيت الظروف التى أوجدتها لا تتغير ، وما دامت هى آمنة على مصيرها صادقة الولاء لهذا المصير .
- ولكن الأمر ليس مسألة مصادفة على الإطلاق فقد جاءت استجابة لرغبة روسيا الغريزية الملحة وتوقها الشديد لتطوير قواها وتنميتها ، وإلا فبأى طريقة أخرى يمكن تفسير نجاحها ؟ كان من الطبيعى أن يثير النظام الذى فرضه بطرس الأكبر وخلفاؤه عاصفة من الرعب والاشمئزاز ، ولكن الناس احتملوا كل ذلك في سبيل أفاق الحياة الجديدة الرجائية . . . لقد ولت بوعدها وخلقت دولة قوية جبارة . والشعب يجب النجاح والقوة .
- إن تحليل هيرزن يلهم إلهاماً خارقاً للعادة بما كان سيأتى كما كان أيضاً يوحى بما كان يجرى فهدريك السبب الذى من أجله اعتنقوا في روسيا الحكم الاستبدادى الديناميكى . . واحتملوه بفرح وسرور ، بينما رفضوا مذهب المحافظين الأوتوقراطى (الاستبدادى أو المطلق) . . وإن الزيت الذى تشحم به السكك الحديدية الجديدة سيكون أفضل لمسح القياصرة بالزيت (على سبيل التكرس) عند تنويعهم من زيت المسحة المقدس لكتدرائية أو سبنسكى . المؤلف .

إنها في الأدب الروسى تبرز النمط المشهور «للرجل الزائد عن الحاجة» أو الذى لا لزوم له - كما صوره بوشكن فى شخصية «أونجين»^(١) ، و «بيتشورين»^(٢) ورودين^(٣) من صنع تورجنيف - حتى بيرفى رواية «حرب وسلام» الذى لا يستطيع عقله وطموحه أن يجدا له شيئا يعمل به فى العالم الاجتماعى الموضوعى .

إن به قدرا عظيما من صفات البطل البيرونى^(٤) وهاملت ، (لقد كتب تورجنيف مقالا مؤثرا يكشف فيه عن وجوه الاختلاف الصارخة بين هاملت المفكر العاجز المزدهى ، المشغوف بلفت نظر الناس اليه Poseur ، وبين دون كيشوت المتحمس المخلص ذى الهدف الفرد الذى يستقطب قواه كلها) ، ولكنه أيضا يتطابق إلى حد بعيد - مثلما اعتاد الأبطال الروس أن يفعلوا - مع النمط الحقيقى لفتى ذلك العصر . ففى أكاديمية نيقولا الحرية لم يكن يوجد لمثل هذا الفتى ما يعمل به ، فالتمرد لا معنى له و الإصلاح مستحيل ، وكانت المقامرة والمبارزة السبيل الوحيد للخروج من هذا الوضع . إنه لذو مغزى وأهمية أن يختار كورنتسف لعبارة «الدنمارك سجن» كالعبرة الدليلة التى تساعد على حل كل مجهول صعب وتفسيره فى نسخة فيلمه الجديد «هملت» الذى أخرجه . فقد كانت الظروف من وجهة نظر الروسيين - هى التى أظهرت الرجل ، وحتى حينها بدأت الظروف تتغير وأخذت الأنماط الجديدة فى الظهور - مثل - «ابناء» رواية تورجنيف ، و «شياطين» دوستويفسكى - فإن تقليد الرجل «الزائد على الحاجة» أو الذى لا لزوم له ظلت باقية . فمازلنا نتعرف عليه فى شخصية نيخيليودوف فى رواية «البعث» لتولستوى .

(١) الهجنى أونجين : كتبت هذه الطرفة على فترات فيما بين ١٨٢٣ ، ١٨٣١ ونشرت أول طبعة كاملة لها فى ١٨٣٣ ، وبما أن بوشكن دأب عليها سنوات كثيرة فإن فصولها الثمانية أو منظوماتها الثمان تعكس تطوره طوال هذه المدة . وبطل الرواية أونجين يمثل طراز عصره وفى الوقت نفسه يمثل المهذبين الظرفاء من أبناء المدن . تأليف بوشكن .

(٢) الشاعر ميخائيل . ي . ليرمونتوف (١٨١٤ - ٤١) قصة «أحد أبطال زماننا» وثيقة شخصية مدروسة تعكس مأساة الجيل الأصغر سنا فى العقد الرابع مثلما تعكسه قصة اعتراف أحد أبناء الجيل (دى موسيه) ، و (بيتشورين) هو أبرز شخصيات القصة وصنف آخر من أونجين ، صنف مشوم مخزن .

(٣) تورجنيف (١٨١٨ - ٨٣) ظهرت أولى رواياته «رودين» فى سنة ١٨٥٥ . وهى دراسة فائقة لبعض صوره الشخصية . وزين ابن بطل القصة ماهو الا هملت روسى يقوض التفكير والبطالة مشيئة . وهـ مسترسل مع أفكار لامعة بعيدة المدى ونظريات ضخمة رائعة ومشروعات ضخمة تبهر كلها عند أول اتصال بالواجبات الحقيقية للحياة .

(٤) الذى يصوره الشاعر الرومانسى لانجليزى بيرون .

(٥) بطل الرواية التى تحمل اسمه من تأليف سرفنتس الكاتب الأسبان (١٥٤٧ - ١٦١٦)

«لقد خرج الزائدون عن الحاجة من مسرح الأحداث واختفوا» هكذا يقول هيرزن «وسوف يتبعهم المغيظ» لأن الأدب نادرا ما يقره أو يؤيده . ويبقى فلذا متفردا ، ينقصه السخط ، ويعطل من العنف ، الاعتداد بالنفس ، ويخلو من السخرية والانتهازية . وهيرزن نفسه يواصل حديثه فيزعم أننا .

«قد احتفظنا بإيمان ساذج في الشاعر وفي الكاتب فنحن لم نألف التفكير بأنه من الممكن أن نكذب بالروح ونتاجر في المواهب . نحن لم نعتد على المنقبين عن المال الذين يثرون بدرف دموعهم على معاناة الناس وآلامهم أو التجار الذين يحولون عطفهم على البوليتاريا إلى مقالات يربحون منها الكثير . وانه ليجد قدر كبير من الحق في هذه الثقة التي لم توجد لسنين كثيرة في أوروبا الغربية وينبغي لنا جميعاً أن نحاول الدفاع عنها وصونها .

إن الصراحة غير المألوفة التي لا يشوبها التهكم من خصائص بوشكن . فهو يتنزه تماما عن النفاق ، وعن التباهي بالذات الذي ينغمس فيه بيرون تلقائيا . ان بوشكن يقدم سببا لذلك في أحد خطباته : «إن كتابنا يخرجون من الطبقة العليا في المجتمع . وفيهم تختلط الكبرياء الأرستوقراطية باحترام المؤلفين لذواتهم» . ويتمتع بيرون بأحدى هاتين الصفتين دون الأخرى . ولما كان بوشكن على ثقة من الاثنتين فهو ليس في حاجة لان يسعى للفت الأنظار إليه .

وفي موضع آخر من خطابه يقول بوشكن بصراحة مماثلة عن موضوع كان مبعث الألم وبخاصة في نفوس الأحرار ، الليبراليين ، في مواضيع كثيرة حول نقاط متعددة في التاريخ . فهو يكتب ابان العصيان المسلح البولندي في سنة ١٨٣٠ ، «اننا نستطيع أن نأسى للبولنديين ونشفق عليهم فحسب ، فاننا من القوة بحيث لا نستطيع أن نضمر لهم بغضا . ان الحرب التي توشك أن تنشب سوف تكون حرب إبادة - أو هي على الأقل ينبغي لها أن تكون كذلك . إن حب الإنسان لوطنه ، كما يجب أن يكون حب المواطن البولندي لبلاده ، كان دائما مبعث شعور بالكآبة والتشاؤم . قد يكون هذا القول صريحا إلى حد مؤلم ، وقد يكون هذا صريحا بدرجة وحشية ولكنه يتسم بالاعتصام والمباشرة في الفهم اللذين ينمان عن الكرم ، كما نستطيع أن نرى في موقف بوشكن من الشاعر البولندي ميكيفيتز Mickiewicz . انه الموقف نفسه الذي يتقبل حكم التاريخ وينزل عند الحقيقة التي نجدها في رائعة بوشكن الشعرية «الفارس البرنز» . ان الروسيين في أشد المواقف بعثا للكآبة في النفس ، لم يفقدوا حيويتهم وقوة بيانهم المتفجرة ، فهم يتمتعون بجرأة غريبة خليقة بالعجب والإعجاب لخروجها عن المألوف في معمعان الطفيلان والبأس . ويقدم لنا بوشكن السبب الداعي إلى ذلك : لم تولد روسيا من أجل هذا المصير ، وولدت بولندا له . إن ميشكيرفتر شاعر الكآبة الحققة ، وهو الذي أترعت نفسه بكثير من أحزان الماضي مثلما

حدث للشاعر المنشد^(١) الايرلندى ، ولكن الكآبة عند المواطن الروسى تشكل تحديا وتعمل حافظا معا . وبوسعنا أن نستتين هذا الاهتياج ، هذا التناقض العجيب ، بين برودة الكلمات وحيوية النبرة المتحمسة المتقدمة فى عبارة بوشكن فى نهاية مقدمته لقصيدة : الفارس البرونز - pechalen budet moi rasskz «ان حياى سوف تكون قصة حزينة» ، ونحن نستبينها فى الجملة الأخيرة فى احدى قصص جوجول «ان حياى كثيبة فى هذا العالم ، ياسادة » . وفى استهلاك حديث بطل دستيوفسكى من العالم السفلى ، Ja chelovek ، «bolnoi, ja zloi Chelovek» «إلى رجل مريض ، رجل حاقد» .

إن القوة الأساسية التى تنبض فى هذه الأقوال المحزنة ظاهريا تذكرنا مرة ثانية بمعهدقاعة دوثيربوز Dotheboys Hall^(٢) التى قامت منه طليعة النضال الثورى الروسية ، وبزمالة الحزب الشيوعى التى وحدتهم فى وحدة تشبه الكبرياء فى أهوال المدرسة القديمة . ان بوشكن فى الحقيقة والواقع يحى فى قصائد التاسع عشر من أكتوبر ذكرى أصدقاء الدراسة القدامى فى المعهد القيصرى فى ضاحية سبلو^(٣) The Tsarskoe Selo Lyceum الذى أسسه الكسندر الأول . حيث يقول هيرزن : «على كواهلهم الفتية حملوا التابوت الذى رقدت فيه روسيا المستقبل ، عابرين مملكة الأرواح الميتة كلها . ومن المؤكد أن صداقة هؤلاء الصباح كانت ذات أهمية عظيمة لهم ولبوشكن ، وفى إبان تجردها من الحرص والحذر ، والانعزال الداق ، والغيرة (أن المرء ليفكر فى ملاحظات الشاعر بيتس^(٤)) عن شعر زميله ت. س. اليوت» ، «قد يكون هذا أسلوبا ، ولكنه ليس أسلوبا» ، إنها نمط من الصداقة التى نادرا ما توجد بين الكتاب فى عصرى» .

(١) الشاعر المنشد : شاعر قبل ينظم القصائد فى مآثر الأبطال الشاعر الملحمى أو البطولى .

(٢) Dotheboys Hall : اسم مدرسة ورد ذكرها فى رواية «نيكولاس نيكلباي» تأليف تشازلز ديكنز Micholas Michleby.. هذه المدرسة كانت تمارس أنظمة صارمة قاسية فلسفية فى تعليم تلاميذها وتتضمن الإشارة إلى هذه المدرسة النظام الرهيب الذى فرض على طليعة النضال الثورى الروسى ، الذين يطلق عليهم لفظ Intelligentsia وهى تستعمل فى الجمع دائما وقد جاءت من الأصل الروسى Lintelligentia

(٣) The Tsarskoe Selo Lyceum : اسم مدرسة أنشأها القيصر الكسندر الأول حوالى عام ١٨٠٠ من أجل أبناء الارستقراطية الروسية خاصة لتدريبهم على مزاولة المهام العامة .

(٤) بيتس ، ولیم بترل بيتس (١٨٦٥ - ١٩٣٩) يعد بيتس أبا الشعر الانجيزى الحديث ، والذى اعترف بتأثيره ت. س. اليوت . لا على شعره فحسب بل على شعر مجموعة الشعراء المحدثين الذين يطلق عليهم شعراء الثلاثينات . وأهم ما فعله بيتس هو انه خلق اسطورة لايرلندة التى قال عنها : انها الجمال الذى لا يضارعه جمال آخر وسأعيش طوال حياى أحاول ان أهر عن هذا الجمال حتى يتعلم الجميع أن يركعوا له ويعبدوا .

وهذا هو أيضا شعورهم الأسرى . فنحن بين الفينة والفينة نشعر أن الروائيين الروسين الأوائل لم يتفحصوا قلوبهم كثيرا ثم يكتبوا ، كما ينظرون إلى حياة أمهاتهم وأبائهم ثم يتذكرون أن المذكرات وهى السير الذاتية أو ترجمة حياة المرء بقلمه ، سواء أكانت واقعية - مثل « ماضى حياق وأفكارى » لهيرزن - أم كانت مختصرة ملفقة ، مثل تاريخ عمدة جوريوخينو لبوشكن أو اسرة سالييتكوف لشيدرلين ، جولوفليوف لبوشكن فإنها تشكل صورة يكمن فيها وتشتمل على بدور التطور في المستقبل ولقد نسج أكساكوف^(١) على منوال المسرح الفرنسى لسنين كثيرة وترجم أعمالهم قبل أن يعثر على مصدر الهامه الوطنى ويكتب سنوات الطفولة ، وتاريخ أسرة . ان أهمية المذكرات في تطور تولوستوى ونموه لا تحتاج إلى تأكيد ، على الرغم من أن القول فيه من التهكم ما يكفى ، إنها كانت السبب في تأخره ونضوجه على حد سواء . إن من الممكن أن تخلو المذكرات من « الحبكة » ويشير ناقدته وكاتب سيرته ، بوريس إيجنيبوم ، إلى عدم وجود الحبكة في أعمال تولوستوى الشاب . وهو - بمعنى من المعانى - قد احتقرها واعتبرها غير ضرورية وغير طبيعية ولكنه حينما شرع في استخدام « الحبكة » بالمعنى التقليدى في أعلى درجاته فحسب ، - بدأت أعظم إنجازاته في الظهور .

٣

إن الموضوع الجرمية أهمية دائما للكاتب ، وعند الروس يكون في كلا الوضعين التجريدى والعمل بصورة ملحة ، إن لتورجنيف نظرة الأورب الليبرالى ، وهو يأمل أن توفق روسيا في محاكاة المثل الأعلى الأورب للحرية ، ولكنه لا دستوفسكى ولا تولوستوى يأخذان المسألة هذا المأخذ . فقد ضمن دستوفسكى روايته « الشياطين » صورة سريعة (اسكتش) للحقود ، ممثلة في شخص تورجنيف الذى أصبح غربى السمة والثقافة ، وفى مناقشة جرت بينه وبين تولوستوى سخر من الفكرة العامة القائلة بأن بطل الحرية الغربية يستطيع أن يملك « أسباب الاقناع » التى عنت مغزى ذا شأن ، وإنها ليست ذريعة يتوسل بها فحسب ليتملق صورته الذاتية ويقومها ويدعمها . انه الاتهام الموجه المؤلف للمتطرف (على الرغم من أن تطرف تولوستوى كان معاديا للسياسة) ضد الليبرالى صاحب النية

(١) سبرجى أ . أكيناكوف (١٧٩١ - ١٨٥٩) أهم اعماله حولية الأسرة (١٨٥٢) ، « الاستذكاراات » وكان يطلق عليه (هومن) المواطن الريفى الروسى .

الطبية ، ولقد أغضب هذا الاتهام تورجنيف غضبا شديدا^(١) ، وحدا به فيما بعد ، في كتابه «ذكريات أدبية» إلى توجيه التهمة المضادة بأنه لا حرية في رواية «حرب وسلام» . ومن المحتمل أن تولوستوى قد وافق على هذا الرأي ونزل عنده ، مما يظهر أن كلا منهما كان عالما مجهولا بعيد الغور ، بطبعه ومزاجه في نظر الآخر : ان الكلمة (الحرية) تعنى عندهما أشياء كثيرة مختلفة فهي تعنى عند تولوستوى اكتشاف كيف عمدت الحياة أن تجعل الإنسان أسير سجن يقضى فيه حياة سعيدة سعادة صادقة ، هذه هي الحرية كما يراها الذين بقوا على قيد الحياة في رواية «الحرب والسلام» . لقد أخذها تولوستوى قضية مسلمة ، هي أنه لزام على الكاتب أن يدعن للحياة ، شأنه شأن أى شخص آخر ، وإلا فلن تكون لكتابته صلة إنسانية وثيقة بها . أما عند تورجنيف (كما هو الحال عند هنرى جيمس الذى يمتدحه ويعجب به) ، من الناحية الأخرى ، فإن حرية الكاتب الشخصية ، وعدم معيشته الحياة والانغماس فيها كانت من متطلباته لكي يرى ويختار ما أطلق عليه جيمس «صورته الخيالية» ، - الشخصية اللامنتمية التى وهبها الله صفة المواطن العليا . انه لتناقض كلاسيكى طبيعى في عصر الرواية ، وفي هذه المواجهة يظهر هذا التناقض بصفة خاصة على هذه الدرجة من القوة والوضوح .

إن تورجنيف طبعا ، مستثنى من هذا . وعلى العموم فإن انغماس الكاتب الروسيين الكل في مجتمعاتهم يبدو جزءا لا يتجزأ من شخصيتهم ، الشخصية التى يتحتم أن تفرض ذاتها على الآخرين وتحمي نفسها وتحصنها ضد هذا النظام . ولكي يظهر ديزموند مكارثي أوجه هذا الخلاف ، قارن بين بوشكن^(٢) ورجل يغوص في الحياة التى تغمره حتى رقبتة ، ولكنه لا يفرق فيها وهكذا يستطيع أن يرى دائما ما حوله بوضوح . وهذه هي الحال نفسها مع تولوستوى ، الذى يكون احساسه بنفسه لا ككاتب ، ومفكر أو كحكيم ، ولكن يرى نفسه كنفسه ليس غير قويا قوة غامرة . «كما أنا هكذا سأكون» هذا هو قول بوشكن وعنه يأخذ تولوستوى ويردده : «كما كنت في سن الخامسة ، فهكذا أكون الآن» . هذا ما قاله تولوستوى في نهاية حياته ، ومثل ليفن في رواية أنا كارنينا «الذى شعر أنه كان نفسه ولم يرغب في أن يكون أحدا آخر» . ان فردية الكاتب الرومانسى الغربى لا تشبه هذه القوة البدائية البهجة للموجود الفردى .

(١) إن صلة تورجنيف الرقيقة بتولوستوى ربما كانت ذات نظير خيالى مماثل في رواية رودين ، التى يحوز فيها البطل نصرا في مناظرة مماثلة (وهذه الصورة تؤخذ دائما على أنها صورة شخصية للمؤلف) ويرسب بالافتاء في قضايا الضمير وتقدير مسائل الخير والشر في السلوك والقواعد بأن «وسائل الاقتناع» كائنة حقا . انظر أيضا كتاب المؤلف ريتشارد - فريون الممتاز عن تورجنيف «دراسة» (المؤلف)

(٢) اسكندر سيرجيفيتش بوشكن (١٧٩٩ - ١٨٣٧) هو الشخصية التى يدور حولها الأدب الروسى جميعا منذ عهد بطرس الأكبر ، وهو شاعر روسيا القومى .

ونحن بالتأكيد نستطيع أن نميز من سياق الأدب الروسى والغربى ، بين المؤلف الذى يكتب عن نفسه وعن تجربته ، والمؤلف الذى يحتفظ ببقائه ويعيش . إن جيد يكتب^(١) عن نفسه ، وتولوستوى يكتب عن نفسه أيضا . . . ولكننا مع الأول نشعر بإرادته فى أن يخلق ، وفى أن يفرض علينا فكرة شخص فذ شأنا عظيم ، ومع الثانى ، لانشعر إلا بالتعبير الصريح الواضح لأسلوب حياة . وهى الحال نفسها فى المقارنة ، التى عقدها توماس مان وآخرون ، بين جوته وتولوستوى . انهما كليهما (سوبر إيجو) أنانيان وأعليان . ولكن جوته يستغرق الناس بنفسه ، لأنه عبقرية قومية ، وطيف شبيه بالآلهة ، أما تولوستوى فلأنه يجد نفسه يمر بتجربة يمر بها كل أفراد الجنس البشرى ، إن استغرق جوته فى ذاته يستوقفنا بوصفه الافتتان بالذات دائما ولكنه الافتتان الذى يعجز عن إفساد صورة هذا الاستغراق الخاص . أما استغراق تولوستوى الذاتى فهو أنانية رجل يشبه أى رجل آخر ، ولكنه يتفوق فى هذا تفوقا هائلا .

وحينما يناصر توماس مان^(٢) تعبیر تولوستوى عن خواطره فى الأخلاق والمسائل الأخلاقية ، ويظاهر محاولاته فى إنكار الجسد والتبرؤ منه ، ويمتدح نموجوته وتطوره المهيب الذى يبرر ذاته يكون الاتهام الرقيق مثيرا للسخط والغضب ، ولكن ليس فقط لأن مان - الألمانى الساخر - كان هو نفسه مستغرقا مشغول البال بالخلافة الجوتية^(٣) القومية ، وبوصفه يتبوأ منصبا مرموقا فى التوازن الجوتى . لأنه من المؤكد أن انبهار حاسة الوجود فى تولوستوى هى الدليل القاطع الذى لا ريب فيه على مدى فتنتها وروعيتها وتفوقها وإلى أى درجة كانت شاملة وجامعة . اننا جميعا عرضة لمثل هذا الانبهار المؤقت : وقد مر تولوستوى بهذه التجربة على نطاق شامل . إن تجسيد تولوستوى لنوع من الحياة الجسدية عن العامة لن يكون شيئا مذكورا ، إن لم تكن هذه الأسئلة دائما تطارده وتلاحقه وتتنبه هواجسها وتستبد به : عما كان يوجد ، وعما ينبغى أن يوجد خارج نفسه . ان كاتباً مثل تولوستوى استمر يكتب روايات من الصنف نفسه لابد وأن يكون ظاهرة لا تطاق ولا تحتمل ، لأن غروره وإفراطه فى التحدث عن نفسه ، يبدو أنه يشمل كل الوجود المادى . ولكن الذى يلازم هذا الغرور وينمو معه ويلاحقه وفى النهاية يحكمه وسيطر عليه هو الاعتراف بحدوده وقيوده ، ومواجهة النفس بما هو غير النفس ، والحياة بالموت . لم يكن تولوستوى مريضا ولا منحرفا ، إنه يؤدى فى داخل نفسه وبمقاييسه الخاصة ، أكثر ألوان الدراما الانسانية شمولا وأشدّها حتمية . إنه حال وجودنا : فإنه ليس مثل جوته الذى يحاول أن يقهره (الانبهار) ويرتفع

(١) أندريه جيد الكاتب الفرنسى المشهور

(٢) جوته وتولوستوى (مقالات ثلاثة عقود من الزمان) تأليف توماس مان .

(٣) نسبة إلى جوته .

عليه ، وفي النهاية - كما يوشك توماس مان من التصريح به لم يهتم جوته بشيء سوى نفسه . وتولستوى لم يكن سوى نفسه ، وإن إحساسه بما كان في انتظاره وبما يدور خارجه لهو بصورة مشابهة أكثر ألفة لنا وأشد تأثيرا علينا وتحريكا لعواطفنا وإثارة لمشاعرنا .

قد تؤخذ حقيقة الوجود كمرادف في الأدب الروسى لما وضعه شيلر تحت جنس الساذج Naive أما في روسيا فإن فترت الأدب الساذج والأدب التأمل لم تتبع إحداهما الأخرى ، حسب مفهوم شيلر للتطور الأدبى ، ولكنها وقعتا في آن واحد . ولقد كان بوشكن يعنى ذلك كل الوعى . لقد أدرك كل الإدراك أن شعره كان يجسد عبقرية لغة جديدة . وقد عرف هذه الحقيقة جيدا بحيث لم يهتم بأن يكون «روسيا» بأى معنى آخر غير المعنى اللغوى . إنه يشخص ببصره نحو أوروبا ويقتبس منها ، ثم يهيم هذا ويعدده من جديد وكأنه يريد أن يحتفظ بأوروبا كذخر مقدس في اللغة الروسية ، ويصطنع طرازا جديدا للتعبير عنها . وفي هذا المجال يذكرنا بفحول الشعراء الأوريين عندنا ، كالشاعر ملتون وشعراء العصر الأغسطينى^(١) ، الذين رأوا في أنفسهم المرسلين الذين يحملون إلى اللغة الانجليزية التراث الكلاسيكى الأوروبى . وإن جاز القول فإن بوشكن كان عليه أن يكون ملتون وبوب في ذاته ، كما يكون في نفسه أيضا شيلرويرون : فهو يضغط كل التقليد والعرف الأدبى الأوروبى في شعره . ولكنه لا يكون «أديبا» مطلقا ، حتى وهو يردد الأشياء المألوفة فيه بكل دقة وأمانة .

وهذا هو الذى يميزه تميزا دقيقا عن مؤسس الأدب الألمانى . فقد لاحظ هو بنفسه قائلا : « إن الألمانية هى اللغة الوحيدة التى ظهر فيها النقاد قبل المؤلفين » . إن قوانين شيلر تنطبق في أشد صورها قسرا وعنفا على شيلر نفسه . إن عمله روحى تأملى ، فعما لا جدال فيه أنه ليس له مقومات الكيان اللغوى الفذ . وإذا يأخذ بوشكن من التراث الأوروبى ، يتوه شيلر ويحتجب نوره في ظل هذا التراث . فشكسبير يبذره ويتفوق عليه بشكل واضح جدا ، إلا أن لغته وجوهر خياله لا يستطيعان التحرر من شكسبير . وعلى الرغم مما يقال من أن شكسبير وشيلر كلاهما يلقي ظلًا على دراما بوشكن المنظومة بالشعر المرسل - «بوريس جودونوف»^(٢) فإنها الوحيدة من بين قصائده التى يصيبها هذا الكسوف ، حيث يفقد الوجود الساذج للغة شخصيته بتدخل أجنبى .

ولما كانت هذه الدراما عاطلة من الجوهر الكلى الأصيل في ذاتها ، بات من الممكن ترجمة أدب التأمل والشعر بنجاح إلى حد بعيد . إن تولستوى ود ستوفسكى - إن جاز

(١) العهد الكلاسيكى المحدث في إنجلترا .

(٢) مأساة تاريخية كتبها بوشكن وكان متأثرا فيها بشكسبير .

التعبير - «ساذجان» في وجودهما أو كيانها ، وروسيتهما ، ولكنها تأمليان في لغتهما . إن بوشكن يلقي ظلّه عليها ، أعنى يبرز عليها ويتفوق . إنها في أعين الروسيين ، لن يستطيعا - على الرغم من أنها عملاقان - الوصول إلى منزلته بوصفه المؤلف العظيم الأول . . أنها يدينان له بأكثر مما يستطيع القارئ الأجنبي أن يدرك بسهولة : ولكنها يخسران أيضا بسببه ، الموهبة التي تبدو أنها موهبة لا تتكرر ، في أن يكونا روسيين في حديثهما ، أورييين في نظرتها . أنها أكثر منه قومية إلى حد بعيد . ويقول الدكتور بيفزير «إن الأدب العظيم قومي ، ولكن الأدب القومي أدب رديء» إن تولوستوى ودستوفسكى ليسا قوميين بهذا المعنى ولكنها روسيان بحكم الإصرار والنية ، حيث من الطبيعي أن يكون بوشكن كذلك ، وسنرى فيما بعد ، أن دستوفسكى ينادى ببوشكن - لما يستهدفه من أغراض خاصة - بوصفه روسيا من الناحيتين الأيدولوجية . والروحية . إن التناقض الظاهري في القضية هو أن بوشكن أوروبى لا يمكن ترجمته ، وهما روسيان يمكن ترجمتهما ، وأن روسيا في عزلتها في بداية القرن التاسع عشر كانت ثقافتها أكثر قربا إلى أوروبا مما كانت عليه أمة الروائيين الناهضة . وكلما زادت روسيا استغراقا في أوروبا زاد إصرارها على انفصالها عن منزلتها الثقافية ، وزاد السرور الذى تدخله هذه الصفة المميزة الدخيلة لهذا الانفصال على قلوب بقية أوروبا .

٤

إن تولوستوى ودستوفسكى يحتجان إذا ما قورنا ببوشكن ، ويحتجان كثيرا جدا - وهذا مما لا شك فيه - أننا نستطيع أن نفهم عن بوشكن تقريبا أى شئ كما نستطيع ذلك عن شكسبير ، فإن قدرته على حسن السبك والصياغة وأحكام العبارة ، والبساطة ، يعطى أى عدد من المعانى المتضمنة لهؤلاء الذين يخلفونه . إن دستوفسكى نادى به كنبى ، واستعار جوجول بعض قصصه الرشيق ، الخفيفة الحركة ، اللامنحرفة ، المنزهة عن الزيف والضلال ، وحوها إلى صيحات عالية عجيبة متقدمة من الاحتجاج والانهام . . ففى الأبيات الشعرية الموجزة ذات الثمانية المقاطع من قصيدة «الفارس البرونز» نستطيع أن نرى مسبقا الخيال التاريخى لرواية «حرب وسلام» والقدرة نفسها على فهم العلاقة بين المعاناة الانسانية وإرادة الطاغية ، وهى - بلغة التاريخ - عاجزة لا عون لها تماما مثل ضحيتها . إن تولوستوى يجعل هذه القضية واضحة جلية ، وعظيمة مهيبة تلفت النظر ، ولكنه فى النهاية لا يستطيع أن يعطى إجابة أخرى عن هذه القضية الرهيبة . . قضية الحرب والسلام ، غير أنها (الحرب والسلام) جزء محتوم من طبيعة الانسان . إن قصيدة بوشكن لا ترضع السؤال ولا تنشأ إجابة عنه ، ولكنها لولا كل ما فيها من حركة سريعة واثقة متفائلة ، ولولاحاستها الظافرة عظيمة الشأن مثل رواية «حرب وسلام» .

إنها تحكى قصة مختلفة كل الاختلاف في الظاهر ، إنها قصة شاب في خدمة الحكومة المدنية تلقى خطيبته حنفها في فيضان نهر نيفا ، ويجن جنونه ، ويجوس خلال ببتريزج ، مارا بمحاذاة واجهات هاتيك المباني الجميلة اللامتناهية التي تبدو أن تناسقها الإيطالي الطراز يزداد إلى مدى خيالي في محيط روسيا اللانهائي . وحينما أنعم النظر عبر النهر إلى ارتفاع الفيضان في محاولة ليتبين الكوخ الذي كانت تسكنه الفتاة ، لم يستطع أن يرى غير التمثال البرونزي العظيم لبطرس الأكبر يعلو على الأمواج . وذات ليلة ، وفي أثناء جولاته ، حينما يجد نفسه أمام التمثال مرة ثانية يلوح بقبضته إلى فوق «نحو حاكم نصف العالم» ، ثم يولى الأدبار في دعر عبر الميدان ، إذ هو يرى التمثال يحول رأسه ببطء نحوه . وإذ هو منطلق يعدو هنا في أرجاء المدينة يتراءى له أنه يسمع وقع حوافر جواد «الفارس البرنز» في أثره . وبعد تلك الليلة كان الرجل المخبول كلما مر بالتمثال خلع قلنسوته وسار في طريقه مسبل العينين مكتئباً .

وتنتهى القصيدة بالخاتمة المقتضبة النموذجية فوق سطح جزيرة مهجورة في نهر نيفا لا يقصدها الصيادل يطهو صيده من السمك ، أو كاتب في نزهة يوم الأحد ، يلقي الفيضان بحطام كوخ . وعلى عتبة ذلك الكوخ وجدت جثة الرجل المخبول ، ثم ووريت التراب بدافع الخير والإحسان . ولا يزيد بوشكن تعليقاً على ذلك . وفي خطابات شديدة الصلة ببعض القرارات الإمبراطورية ، يلاحظ أن نعمة السخرية لا تليق بالقوة . وقد خلعت قصيدته من السخرية . إن مراثيته لببتريزج في المقدمة «في أحبك يا صنع يدى بطرس» قوية مؤثرة وأمينة مثل وصفه لنهاية الرجل المخبول . ومع ذلك فإن القصيدة لم تغفل من يدى الرقيب .

وعلى الرغم من أن بوشكن وهو دائماً يتعاطف مع الشخصيات التي يبدها - يطلق عليه اسم «رجلى المخبول» ، فإن بطل «الفارس البرنز» ليس شخصية يمكن فهمها فهماً واضحاً ، كما هي الحال مع الكاتب الآخر سىء الحظ ، الذي ينحدر منه شخصية آكاكى أكافيشتش في رواية جوجول «المعطف» ، فقد قال فيها بوشكن الرأى الفصل : «ليس ثمت ما يحتاج للإيضاح بتعابير لا لبس فيها ولا إبهام» إن عبقرية جوجول عملت بطريقة هي النقيض تماماً من طريقة غيره من الكتاب ، فهو يفيد من شخصية آكاكى . إن بيلنسكى ودستوفسكى («لقد برزنا جميعاً فن تحت المعطف») يطريان جوجول وثنيان عليه لأنه قد صور ضحية الظلم والاضطهاد ، ضحية النظام الحديدية بالرءاء ، المهانة التي جرح كبرياؤها ، ويبدو أنه لم يدر بخلدهما أن يمتدحا بوشكن لتصويره الأشياء نفسها ، أكثر مما يطوف بخيال الناقد أن يجد شكسبير لتصويره شرور الملكية ومفاسدها في مسرحية «الملك لير» . ويبدأ بيلنسكى وجوجول الربط بين الأدب الروسى والنفع الاجتماعى الذى استمر حتى ذلك اليوم ، فتولوستوى والكتاب السوفيتيون كلهم يعتقدون عقيدة أدب يلتزم بالمشاكل الإنسانية والاجتماعية ، وينقلون إلينا هذه العدوى حتى أصبحنا نراهم في وضعهم الحقيقى .

إن جوجول في قصة «المعطف» يجعل الوضع الصحيح واضحاً حقاً وعلى الرغم من روعة القصة وامتلائها بالحرية والحيوية البالغة للغريب الخيالي ، فنحن نشعر بلحمة التصميم الصائبة بقدر ما نشعر بها في قصة تولوستوى عن الرقيق بوليكبوشكا التعس على حد سواء . وقد يقال إن هاردى يلاحق كثيرين من شخصه بمثل هذا الفيض الغزير من سوء الحظ نفسه . ولكن هناك خلاف : إن رؤى هاردى الذاتية للعالم والحياة الدنيا هي التي تصنع المصادفة القاسية ولا يختص هاردى بفرض المصادفة علينا ، ولكن لكي يرينا فقط الصورة التي تبدو فيها الأشياء بالنسبة إليه . وقد يقال إن جوجول وتولوستوى يعطيان المصادفة وضعاً اجتماعياً شرعياً ، الماعا إلى أنها «المصادفة» تتفق إلى حد ما مع النظام القائم . وفي الواقع ، فإن القصة الحقيقية التي تشحذ خيال جوجول وتدفعه إلى العمل تنتهي نهاية سعيدة . إن كاتباً مسكيناً قد بذل جهوداً هوميرية^(١) لكي يقتصد مبلغاً كافياً من النقود يشتري به بندقية ويخرج بها للصيد في مستنقعات نهر نيفا : وفي أول مرة يخرج فيها تسقط منه في الماء ويفقدها ، يغدو منسحق القلب ولكن زملاءه يتعاونون معه ويدفع كل منهم نصيبه ليجمعوا له مبلغاً كافياً من المال يشتري به بندقية أخرى . إن القصة ليست حقيقية فحسب ولكنها - إذا ما جاز التعبير - بوشكينية «تحتوي على كل خصائص بوشكين وصفاته» ، فإن الحياة لدى بوشكين فاجعة فجيرة كافية بدون أن يسرف كثيراً في اللوم ، ولا بأس من أن نفترض أنه قد استشعر تسلياً مؤكدة إزاء ما صنعه جوجول من هذا الحدث من حوادث الحياة اليومية ، بل ربما كانت التسلياً نفسها التي أغرته بأن يحاكي متهمكاً ، في قصته «ناظر المحطة» ، نمط الفتاة المسكينة التي يخونها جندي الهوصار^(٢) العديم الرحمة والشفقة ، وأن يضع لحكاية عن مثل هذه الفتاة نهاية سعيدة غير متوقعة وهي مع ذلك نهاية منطقية .

ومع ذلك ، فإن بوشكين نفسه اقترح على جوجول موضوع قصة الأرواح الميتة ، وتظهر نزعة المتعاطفة في «المعطف» . إن القصيدة والقصة كلتاهما تنتهي بسمة مبهمة . كيف حدث أن جاءت جثة الرجل المخبول إلى حيث وجدت ؟ وهل «الشبح» في نهاية القصة هو شبح أكاكى ، أو هو اللص الذي مازال يمارس مهنته في سرقة المعاطف ؟ إن قصة جوجول وشخصية بوليكبوشكا لتولستوى ، كلتاهما ذات نهاية تعرض الجبرية القاسية نوعاً في حبكةها المقطوعة الصلة بالموضوع - وهذا عجيب غريب - بصورة تبعث على الضحك في الحالة الأولى ، بسيطة إلى حد مثير للمشاعر في الثانية . . . ولكن «الفارس البرونز» يظل على

(١) هوميري : منسوب إلى هومير الشاعر الإغريقي القديم .

(٢) جندي في وحدة من الوحدات العسكرية الأوروبية المنظمة على طريقة سلاح الفرسان الهنغاري الخفيف في القرن الخامس عشر .

مستوى مختلف كل الاختلاف للفن . وهو في أسمى معنى وأرفع قصيد موضوعى منزه عن الغرض ، وربما كان أول وآخر رائعة روسية لا تلزم نفسها آليا بالنظريات السائدة والمثل العليا لطبقة المستنيرين الروس ، ولا تمسك واعية ذاتها عن عمل هذا . ان بوشكن ، شأنه شأن شكسبير «نحن نتصور» ، لديه قبل كل شيء الأحساس بالعمل الذى يجب أن يؤديه والعمل الذى تم أدائه «إلى أنظر إلى القصيدة المنجزة من قصائدى كما ينظر الإسكافي إلى زوج من الأحذية . . إلى أبعد من أجل الكسب» . إن كل قصيدة قدمت إليه مشكلة جديدة في أثناء نوبة فجائية خيالية وتنفيذ فنى . فهو لا يتقيد باستمرار الأيديولوجية والحواز (١) ، ولا بالاستغراق في تطوره الروحي . ولا يوجد بالنسبة له إلا مقياس واحد للشاعر - Dovolyen - هل هو نفسه راضٍ ؟ فإذا ما كان الأمر كذلك ، أذن دع الشعب يدنس مذبحه سواء في جهله أو حماسه فهو لا يهتم البتة برأيه ، ولا برأى القيصر .

في محاولة للاستشهاد بنظريته الفاتنة عن ذروة السعادة الجمالية ، على براءة بوشكن وطهارته التى على غرار طهارة هوارشيو (٢) ، يظهر فلاديمير نابكوف الذى يعجب ببوشكن كثيرا كم هو مستحيل على الفنان أن يفعل هذا اليوم ، وعلى الرغم من أن بيرون وكيتس - وكلاهما يسبقانه ويتقدمان عليه من حيث الزمن فقد عادا لا يستطيعان قبول وجهة نظر بوشكن عن الفن بأكثر مما كان تولوستوى وجوركى قادرين على ذلك . ان الأمر يعتمد على تملكه ناصية اللغة وتحكمه في التعبير بها بكل ما يتضمنه هذا . . وعلى مكانته في التاريخ ، فهو على أعتاب لغة ولكنه وريث تقاليد اجتماعية وتاريخية .

إنه حينما يأخذ كاتب مثل نابكوف (٣) أو روبرت (٤) جريفز الموقف نفسه عن عمد وقصد فانها يحصران نفسيهما ، في مختلف الأحوال والظروف ، في نطاق جمالى محتوم . ان الجمالى لدى بوشكن في القرن التاسع عشر ، كان يجب أن يكون جمالى كاتب أدنى مرتبة ، ولكن فنه هو فن واحد من أعظم الكتاب وأوسعهم أفقا . إن الزمن قد دفن التناقض الظاهري في روسيا مثلما فعل في باقي أوربه ، ربما كان إلى الأبد ، فلا يحدث إلا مرة واحدة فحسب في لغة «هكذا يفرض المرء» أن تستطيع وجهة النظر الجمالية أن تتمتع بسلطان الفن العظيم وشموله . ومن المحتمل أن تحدث المعجزة مرة ثانية في أفريقيا ، حيث كان بوشكن (٥) يفخر بوجود أسلافه هناك .

(١) الحواز ، أو الوسواس : تسلط فكرة أو شعور ما على المرء تسلطا مقلقا غير سوى .

(٢) هوارشيو : صديق الأمير هاملت مسرحية «هاملت» من تأليف وليم شكسبير .

(٣) فلاديمير نابكوف كاتب روسي عظيم يعيش في أمريكا وهو مؤلف لوليتا .

(٤) جريفز ، روبرت رانك (٢٦ يوليو ١٨٩٥) شاعر وكاتب روائى انجليزى .

(٥) كان جده الأعلى لأمه حبشيا . وكانت أولى محاولاته الشعرية : «عن بطرس الأكبر» قصة تاريخية تدور حوادثها حول الرجل الحبشى الذى هو جده الأعلى لأمه .

ربما يكون ذلك على أية حال ، فمن المؤكد أن الأدب الذى يتبع بوشكن يقتلع كل معنى اجتماعى ووطنى سابق من بين طيات شعره المحكمة . إن جوجول ودستوفسكى يتلقيان صورة روسيا كجواد يركض ، يدفع به العنان الحديدى فى يد بطرس إلى حافة الهوة نفسها . . ففى نهاية الأرواح الميتة «يسقط جوجول هذه الصورة مفصلة فى رؤياه المشهورة للثريوكه (١) Troika الروسية فى سرعتها الجنونية ، وفى رواية «الأخوة كارامازوف» تصور نصيحة ميشيا فى بلاغة وبيان - الثريوكه الطائشة نفسها الرعب ، والاشمئزاز والأعجاب بالبلاد الأخرى . . إن الكاتبين يبدوان رخوين صاخبين إذا ما قورنا ببوشكن ، ولكننا لا نستطيع أنكار قوة الرؤيا . إن بطرسبرج التى بعثت إلى الحياة فى قصيدة «الفارس البرونز» تستمر فى ممارسة فنتتها وسحرها على جوجول ودستوفسكى . ولكنها بريان أنه ليس بهذه الصورة لبطرسبرج شيء مما تزخر به مقدمة بوشكن من حماسة حربية جميلة ، فأبراج ذهبية تضىء متألفة فى ضوء النهار الذى يحدث فى الليل ، وطلقات المدفع محييا مولد ولى للعهد ووريث للعرش وزوال الثلج الأزرق فى نهر نيفا ، والصيام وركوب الزحافات . . أنها عندهما من صنع الأحلام والأشباح ، كما هى عند أندريه بيل آخر محتفل بها قبل الثورة . . وهذا أيضا فى بوشكن . إن القيصر الذى بنى المدينة فى المستنقعات كان يحلم حلما عملاقا بمدن درسدن ولندن وروما ، إنه بطل القصيدة ، وقد تعلق بواحد من الأسود الحجرية العظيمة فى ميدان بطرس وهو يحمل شارد البصر عبر الأمواج إلى حيث عاشت حبيبته . . هل كان هو الآخر يحلم أيضا ؟ وهل كانت فكرته المتواضعة عن إقامة بيت يحبه هو وحبيبته من نسج الخيال كما كانت فكرة بطرس العظيمة عن بناء المدينة سواء بسواء ؟ هل الحياة كلها حلم ؟ . . إن بوشكن يطرح السؤال دون زيادة فى التعليق ، ولكنه يظل السؤال الذى يخطر ببال كل زائر لمدينة بطرسبرج حتى يومنا هذا .

ويعود جوجول من جديد فيزيد الحلم وضوحا وجلاء . . ففى قصة «شارع نيفسكى الكبير» يتضح أن فتاة أحلام البطل التى ترى وهى تتبختر على طول الشارع العظيم فى كل فتنة مدينة الأحلام وسحرها ، ما هى إلا بغى عارية ، ويقتل البطل نفسه . إن الرؤيا الرومانسية فى القصص الروسى الباكر قد أخذت صبغة المدينة والروح المحلية على نحو

(١) الثريوكه - حربة روسية يجرها ثلاثة جباد متراصة .

(٢) تأليف جوجول : تتخذ هذه القصة اسمها من الطريق العامه الشهيرة فى بطرسبرج الذى تجري فيه احداث القصة

جدير بالملاحظة . ويسأل جوجول : «هل نحن دائما نحصل على كل ما نريد ؟ » بمفهوم الذواقه الذى يميز بين ألوان الطعام والشراب» . . إن ثمت شخصا يستطيع أن يطلب كل ما يريد ، وله فم دقيق وآخر له فم فى سعة مبنى الـوور أوفس آرش ، عليه أن يظل راضيا بعشاء من البطاطس» . وفى رواية دستوفسكى ، مذكرات من العالم السفلى «نلتقى ببغى بطرسبرج مرة أخرى» فى شخصية الفتاة الكثيرة البائسة التى تختفى من حياة البطل فى مطر الجمد المتساقط ونراها أيضا فى شخصية سونيا فى «رواية الجريمة والعقاب» .

إن دستوفسكى هو أقل المؤلفين طبوغرافية (١) على الدوام . ولكن بطرسبرج تتغلغل فى جسمه حتى ترسخ تحت جلده ، والكبارى وواجهات المباني والسدود تصبح جزءا من كابوس (٢) راسكولنكوف الذى يلزمه أينما ذهب بعد مقتل المرابية المعجوز (٣)

إنه لحق أن جو العاصمة يمكن دستوفسكى من أن يجعل الكتاب يتسم بالهلوسة والهلذان على هذه الصورة ، وأن يخلط الأحداث الواقعية مع الذهنية منها إلى درجة تبعث على الاضطراب . هل حدث تعاقب القرار والعمل ، وتتابع الذعر والإعتراف فى عقل البطل ؟ إن راسكولنكوف بطل الرواية والعبقرية التى خلقتها ، يجدان كلاهما أنه من الصعوبة بمكان أن يتذكرا أن الجريمة قد وقعت فعلا : إن بعدها الحقيقى فى عالم الرؤيا ، أو الوهم ، أو الخيال الجامح ، حيث كانت لبطل دستوفسكى السابق فى «مذكرات من العالم السفلى ، شخصيته وحياته ، ولكنها الشخصية الأقل إفتراضا ، ومن ثم فهى أقل إزعاجا وتشويشا فى النهاية . أما فى «الجريمة والعقاب» فإن النوع الأدبى الغربى فى الميلودراما الإجرامية ، قد تأقلم فعلا مع الطبيعة وإنسجم معها بصورة حقيقية فى منظر مدينة بطرسبرج العقلى والروحى العام .

إن فى وصف ديكنز للندن التى يخيم عليها الضباب ، ووصف فكتور هيجو لبباريس الخيالية أو الغريبه ، علاقة تكاد تكون مرضية بما فيه الكفاية بين مكان المشهد المعمارى وزمأنه ومحيطه وخلفيته ومزاجه . إن نسب عصر الإقناع والمنطق فى مدينة بطرس متعارضة تعارضا عجيبا مع طغيان الإرادة الخيالية واستبدادها . إن كل ما هو ظاهرى التناقض يرهق بطل رواية «ألف روح» التى ألفها بيزيمسكى ، الذى - وقد ترك بهجة موسكو المألوفة حديثا - يشعر بالحزن والكآبة شعورا بالغا فى العاصمة التى طالما نازعه الحنين والشوق

(١) الطبوغرافية : الوصف الدقيق للاماكن أو لسماتها السطحية .

(٢) روديون راسكولنكوف : طالب موهوب ، مطبوع على حب الخير ، وهو بطل رواية المرابية المعجوز لدستوفسكى .

(٣) نظرة رواية الجريمة والعقاب لدستوفسكى .

لرؤيتها . . ويدور حول تمثال فالكونيه الملكى المستبد مرة أو مرتين ، ويمحلق فى قصر الشتاء (ونتر بلاس) وفى كتدرائية القديس إسحق ، ولكن هذه المناظر كان لها عليه وقع مثير يفوق كل حد ، وهنا فاضت به «كآبة» بطرسبرج العظيمة ، وتسלט عليه عجزه فى أن يفرق بين ما هو حقيقى ، وما هو غير حقيقى ، أو أن يميز بين اغترابه الداخلى المعقد المرتبك وبيئته الخارجية .

إن تولوستوى هو الوحيد الذى يقاوم مفاتن بطرسبرج الساحرة إنها أهم حقيقة لا تدانيها أخرى فى شأنها وخطرها . . إن من يشاهد الجسد ، لن تكون له صلة بعالم الهلوسة فى العاصمة . . إنه لحق أن رواية «الحرب والسلام» تبدأ فى بطرسبرج ، وأن طنف النافذة الذى يجلس عليه دولوخوف ليشرب زجاجته من الروم ويربح رهانه ، كان بدون شك ، طنفا ذا قوصرة رائعة فى منزل ضخم بجوار شارع مويكا ، ولكننا لا نستطيع أن نعين موضعه من القصة التى يبدو أن حقيقتها القصوى تعتمد على بقاء طبوغرافية مدينة الأشباح على قيد ذراع . . إن موسكو حقيقية : فنحن نعرف أين تقع دار آل روستوف ، ونحن نشارك نيقولا نقاد صبره فى أن يعود إلى داره حينما يرى المعالم المألوفة للمدينة ، ونحن نحضر هناك فى مأدبة النادى الانجليزى ، وفى فناء قصر الكرملين ، حيث يهتف بيتيا للقيصر ، ويتمكن من الإمساك بقطعة من البسكوت . . أما بيت آل كارنين فى بطرسبرج ، فنحن لا ندرك عنه شيئا على الرغم من أننا نبصر القرى الامبراطورية خارج المدينة ، بما فى ذلك المظمار (أو حلبة سباق الخيل) ، والبيوت الريفية الروسية ، وأوراق النباتات الخضرة الباردة فى صيف الشمال . إن تولوستوى فى رواية «البعث» وحدها يرينا المنظر الشجرى^(١) البوشكى^(٢) الكلاسيكى لنهر نيفا ، وقصر الشتاء (ونتر بلاس) وبرج الأميرالية^(٣) وهو يفعل هذا لغرض رهيب . إننا كنا قد دخلنا لتونا قلعة بطرس وبولس ، ورأينا الحاكم يقبل الأحوال قلبا كاملا مع رئيس أركان الحرب ، وسمعناه يؤكد لنا أن المسجونين يلقون معاملة حسنة . وسرعان ما يبدو بدينا وهادئا جدا . . وبعد هذا ، حتى منظر مدينة الأشباح ، يبدو أنه يعود إلى ما هو عاقل وحى .

إن نأى تولوستوى عن بطرسبرج ، واجتنابه لها ، يبدو أن أكثر ما يبدو أن فى التناقض مع سحرها عند الكتاب الآخرين . لأن روسيا بمساحتها لا تنتج من القصص ما يتناسب وتنوعها الطبوغرافى ، فربما كان مجتمع مقسم تقسيما صارما ، ويخضع لحكومة مركزية ،

(١) المنظر الشجرى : الذى يرى من خلال أشجار متراصة .

(٢) نسبة إلى الشاعر بوشكين .

(٣) إمارة البحر .

كالمجتمع الروسى الذى خلقه بطرس . . خليقا بأن ينتج مركزية تتوافق مع مركزية المباحث الأدبية . . ولقد كانت هناك أسباب اجتماعية هامة لإهمال تولوستوى لعاصمة بطرس ، سوف نلمح إليها فيما بعد ، ولكن أشد الأمور حسما هو رفضه لهذه العاصمة بوصفها المركز الرئيسى للمهارة الوطنية ، والخلافة ، والأمان الأدبية . إن لندن هى كل بلدة فى مسرحيات شكسبير كما قيل من قبل ، وكل كاتب فرنسى أو انجليزى عظيم له صلة ما بالعاصمة . . ولكن لروسيا عاصمتين : أولاهما بطرسبرج ، وبوشكن رجل منها ، والأخرى موسكو ، ومنها تولوستوى .

الفصل الثاني

مقارنات حتمية

... تولوستوى ، الذى يبدو كأنه السماء قد وهبت العالم لغاية خاصة ليكون على طرفى نقيض مع دستوفسكى .
س . ميرسكى ، تاريخ الأدب الروسى

١

ويستطيع المرء أن يرى الاختلاف بين دستوفسكى ، على الرغم من أنه يفعل هذا مستهدفاً غرضاً آخر . ان راسكولنكوف و (رجل العالم السفلى) يتتابان مدينة الأشباح : ويشرف ستيفا أو بلونسكى والكونت روستوف العجوز على مدينة موسكو ويترأسانها ، ذانكها اللذان يقدسان الجسد . ولكن الطرائق التى يستجيب بها الوريثان^(١) العظيمان لتأثير بوشكن نفسه لاكثر تثقيفاً وتهديباً ، لأنه ليس ثعت شىء يفصلهما ويباعد بينهما أكثر من موقفهما من المؤلف الروسى الأول^(٢) . ان تولوستوى يرتاب فى بوشكن - حتى انه قد يبرم به - ولكنه يعتبره حقيقة الطبيعة ، منفصلة .
فى رواية «مانسفيلد بارك»^(٣) يلاحظ ان الأنجليز ليس لزاماً عليهم ان يدركوا أنهم يعرفون شكسبير - فهو فى دمهم . وفى رواية «اناكارينا» يقتبس ستيفاوليفن ، كلاهما ، شعر بوشكن ويستشهدان به ، وستيفا الجاهل فى ابتهاج ، يتذكر - مخطئاً - تلك الرواية التى تتضمن مفارقات تاريخية لبوشكن ، وتصور كيف نتعرف على هؤلاء الذين يعشقون . كان بوشكن يجرى «فى دمه» تماماً كما يجرى فى دم ليفن «التولوستوى» ليفن الذى كان يحيا الحياة الجنسية نفسها التى مارسها تولوستوى (ومع ذلك فما دمنا لم نر هذا يحدث فليس من السهل علينا أبداً أن نصدق) يجد ضميره مسائل أمامه يؤنبه فى كلمات بوشكن - «إنى ارتعد وألعن . ولكنى لا استطيع أن أمحو السطور المريرة» . وكلاهما يجد الكلمات ولا يهرها باسم الشاعر ، وكما يقول الدكتور جونسون ، «يرجع صدرهما صدى مشتركاً» .

(١) الوريثان العظيمان : دستوفسكى وتولوستوى .

(٢) المؤلف الروسى الأول : بوشكن .

(٣) «حديثه مانسفيلد» رواية من تأليف جين اوستن الكاتبة الانجليزية (١٧٧٥ - ١٨١٧) .

وقد أخذ دستوفسكى على عاتقه ، من ناحية أخرى دور أحد المجوس^(١) : سوف يكشف عن سربوشكن . ولقد قيل انه احب القاء قصيدة «النبي» وصوته يرتفع إلى صرخة يهتز لها طربا في البيت الأخير من القصيد - «احترقوا قلوب الرجال بالكلمة . أنها قصيدة رهيبة بهيجة معا ، فيها يحسد بوشكن «نيشة» النبي ، إذا صح التعبير كما يحسد بليك^(٢) «غمرة» النمر . لم يخبرنا أحدهم عما يتنبأ ، فقد يأتى بالسلام أو إراقة الدماء ، التنوير والصدق ، أو الطغيان والاستبداد ، والقناتمة والظلام ، أو الجهل والشر . ولكن دستوفسكى يتجاهل هذا ، فقد كان يرى في بوشكن نبيا عظيما لم تفهم رسالته بعد . ونتيجة لهذا فقد عرفنا عنه الكثير من خطابه (خطابه المشهور) لبوشكن ، أكثر مما عرفنا كوليردج^(٣) حينما كتب عن هاملت ، أن بوشكن عالمى كشكسبير ، وإذن فهذه هى القضية كما يجب أن تكون - حينما نصغى إلى هؤلاء الذين جاءوا من بعده لا نملك إلا أن نعرف عنه - ولكن في حين أن بوشكن - في نظر تولوستوى - يجرى في الدم الروسى ، وتأثيره فيه تام ولا مفر منه ، فإن فيه - عند دستوفسكى - سرا يجب على ورثته أن يميطنوا عنه اللثام ، كما أنه صاحب رسالة عليهم أن يوحواها وينشروها بين الناس . كان بوشكن عند دستوفسكى مثل نيتشة أو ماركس - شخص تنبأ بما سيكون عليه الحق - وكان بوجه خاص ، وبصورة دقيقة واضحة نبيا أدرك قبل الألوان ماذا سيكون الحق الروسى .

يقول دستوفسكى في (خطابه) : «لقد ظهر بوشكن عند بزوغ وعينا الحقيقى بذواتنا تماما فهو لم يدرك إدراك الشعب الروسى ويشعر بشعوره فحسب ، ولكنه مجد «شعبيته» الشعب الروسى-Narodnost الفريدة ، وعبر عن «صدق شعبها» . ولكن عبارة «الوعى الحق» بالذات عبارة ملتبسة غير قاطعة أو حاسمة مثل كثير غيرها من عبارات دستوفسكى : فهل هى تعنى أن الشعب الروسى غير راض عن حالته التى هو عليها أو

(١) جاء في الانجيل : ولما ولد يسوع في بيت لحم اليهودية في أيام هيرووس الملك اذا مجوس من المشرق قد جاءوا إلى اورشليم قائلين أين هو المولود ملك اليهود . فاننا رأينا نجمة في المشرق وآتيننا لنسجد له حينئذ دعا هيروودوس المجوس سرا . . ثم أرسلهم إلى بيت لحم وقال اذهبوا وافحصوا بالتدقيق عن الصبى . فلما سمعوا من الملك ذهبوا ، فإذا النجم الذى راوه في المشرق يتقدمهم حتى جاء ووقف فوق مكان الصبى . فأتوا إلى البيت . ورأوا الصبى مع مريم أمه . . ثم فتحوا كنوزهم وقدموا له هدايا ذهباً ولباناً ومرأ . وإذا أوحى اليهم في منامهم لا يرجعوا إلى هيروودوس انصرفوا في طريق اخرى . (الترجم)

(٢) الشاعر الانجليزى وليم بليك (١٧٥٧ - ١٨٢٧) كتب قصيدة يخاطب في مطلعها النمر قائلا يخبرنى هل الذى ابدعك هو الذى ابداع الحمل ؟ ! .

(٣) صمويل تيلور كوليردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) كاتب وشاعر انجليزى . كان خير مترجم للرومانسية السياسية والدينية .

هى تعنى - الآن وقد قفز الشعب الروسى فجأة إلى الوعى - إمكان اغرائه على التفكير فيما يمكن أن يكون ؟ أن المعنى الثانى هو الذى يهتم دستوفسكى : أما عند تولوستوى فالذى يهتم هو المعنى الأول . إن الرواية «الحرب والسلام» هى الاحتفال العظيم الذى أثبت به الشعب الروسى وجوده ، واطهر به نفسه واعلن عن كيانه . ولكن الوحدة القومية - عند دستوفسكى - تعنى عملية تهذيب مستمرة ، وثقيفا متواصلا ، وتغيراً متواتراً . أن تولوستوى ، كما يلمع دستوفسكى غير مرة ، قد حاول أن يوقفها فهو فى يومياته يشير إلى أعظم عمل انجزه معاصره على أنه : ليس إلا صوراً تاريخية عن ازمان ولت منذ بعيد .

ومع ذلك فإنه لما يبعث على السخرية إن رغبته المجنونة فى أن يكون روسيا هى التى جعلت رؤى يا دستوفسكى «للحق الروسى» الذى قال به بوشكن ، ونادى به المفكرون كثيراً من بعده ، تتصل الآن بأسباب الماضى فى عناد أكثر مما تتصل بوضع روسيا . وضع صار إليه تولوستوى واحتفل به . وكم هى جذلة وطروب رؤى يا بوشكن إذا ما قورنت بإصرار دستوفسكى - «إنها تتضوع برائحة روسيا ا» - فى المقدمة السحرية لرسالة وليدوملا . وهى روسية بالمعنى الذى تكون فيه قصص كنتربورى^(١) و«حلم ليلة صيف»^(٢) انجليزيتين . وليس بالمعنى الواعى الصوال الجوال المحب للحرب والقتال الذى ينادى فيه دستوفسكى ببوشكن كبنى وطنى . ان بوشكن يستعمل الصفة الوطنية الجديدة بفرح غير واع ذاته ، وبساطة تكاد تكون مؤذية . «ما أنضر وجنة الفتاة الروسية وقد غطاها مسحوق الثلج ا» لا يوجد شاعر انجليزى فى القرن التاسع عشر - كما نستطيع ان نرى من مقطوعته^(٣) دوفر لورد زورث^(٤) التى حرصت كيتس^(٥) على نظم باروديا يسخر^(٦) فيها منه - كان يستطيع استعمال لفظة «انجليزى» هنا دون أن يبدو أما خطيراً عظيم الشأن والأهمية وأما خجولاً .

أما الشاعر الألمانى فيسكون على نحو أسوأ فى المستقبل كما كان فى الماضى . أن العبارة «نحن الألمان» - وهى لطيفة وباعثة على رهاب^(٧) الاحتجاز فى صورة لا تطاق ولا تحتل - تغير مجاها كلة حينها تصل إلى عبارة «نحن الروسين» فى رواية القرن التاسع عشر . وعلى

-
- (١) من تأليف جيوفرى تشوسر (١٣٤٠ - ١٤٠٠) .
 - (٢) من تأليف وليم شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) .
 - (٣) المقطوعة : قصيدة تتألف من ١٤ بيتاً .
 - (٤) وليم وردزورث الشاعر الرومانسى الانجليزى (١٧٧٠ - ١٨٥٠) .
 - (٥) جون كيتس شاعر انجليزى رومانسى (١٧٩٥ - ١٨٢١) .
 - (٦) كل أثر أدبى يحاكى فيه أحد المؤلفين على نحو يثير الشك والسخرية .
 - (٧) رهاب الاحتجاز : الخوف المرضى من الأماكن المغلقة أو الضيقة .

الرغم من السلافوفيل^(١)، أى حب الصقالبه - فإن اكتشاف «كونهم روسيين» لم يعن توكيد الوعى الوثقى الدفاعى الحاسم . ومع ذلك فشأنه شان اكتشاف الأنواع الأخرى من القوميات ، فإن عملية الكشف لا مفر من ان تتسم باستعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها : لا نستطيع أن نقول «روسى» بدون ان ننظر إلى الخلف . فإن الروسيين نادراً ما كانوا قد اكتشفوا أنفسهم قبل أن تنتهى فترة الكشف ، قبل «الوقت الحاضر» - بكل ما تتضمنه من تناقض واضمحلال يتخلل ذلك . نحن نعرف شبه الألمان والفرنسيين - فقد كانوا دائماً على هذه الصورة - أما بالنسبة لأوروبا ، فقد كان الروسيون دائماً في عزلة بسبب كمال تحقيق ذاتهم التاريخي والأدبي .

ولا يتضح احساسنا بالعزلة والكمال في أى مكان أكثر مما يتضح في قراءتنا لتولستوى ، فقد استطاع بفضل عبقريته ومزاجه الخاص النزاع إلى التمرد على القواعد والقيود العادية ، أن يملك ناصية التوافق^(٢) الذائق لروسيا في القرن التاسع عشر ، ويجررها في داخل سياج مذهب «السوليبيزم» الذى يعتنقه - Solipsism - وهذا السوليبيزم ، أو هذا الأحساس عند تولستوى بأن يكون هو العالم العظيم الذى يكتب عنه ، لا بد قد لفت نظر كل قارئ لروايته . وهو يستطيع أن يمتلك هذا الأحساس ، لأن هويته - وليس وجود هذا الأحساس - جديدة كل الجدة ، ومع ذلك فهو كامل تماماً في كل جزء : انه في تولستوى يثبت من فوره ويصير إلى وضوح وتفصيل وهدوء . إن استعمال تولستوى للفظه أو الكلمة «روسى» لها موضوعية جلية ، ندر ما نتشكك فيها . فلا يوجد أحد يستطيع أن يكون أقل تنبؤاً من تولستوى ، فليس من الممكن - مع ذلك - توجيه اتهام إلى أحد أقل مما يوجه إليه باهانة نفسه حين يلتفت بأفكاره إلى الماضى والأيام الخوالى الطيبة والكتابة عنها ، إذ لم تكن هناك أيام طيبة خلت : فقد كانت أياماً صامتة ، بهيمية ، مغمورة غير مشهورة ، مخزية ، شائنة . إن الأيام الطيبة الماضية كانت قد وثبت لتوها إلى الوجود تحت قلم الكاتب ، تلك الأيام التى أصبحت في اللحظة نفسها الماضى والحاضر . إن السحر الفذ الرائع لكتابة تولستوى كنضارة صبح جاء من قبل في الماضى ولا يمكن تغييره . وحينما يحاول الكاتب النظر إلى الأمام ، حتى يكون ابن وقته - مثلما يفعل في «البعث» - لا يقنعنا . أنها قوة

(١) السلافوفيل : محبو الصقالبه وفنونهم وآدابهم . وكانوا يمثلون الاتجاه السياسى المحافظ المثالى في الفكر الروسى الاجتماعى الذى جاهد لكى يبرر حاجة روسيا إلى طريق خاص للنمو والتطور بالمقارنة إلى الطريق الذى سلكته أوروبا الغربية .

(٢) توافق الذات والموضع في الحياة العامة - ويحىء عن دمج المرء نفسه في الجماعة دمجاً ينشأ عنه ارتباط عاطفى . نظرية مثالية ذاتية أو غير موضوعية ، وطبقاً لهذه النظرية فالإنسان وحده وضميره هما الموجودان أو الكائنان بينما العالم الموضوعى وما يتضمنه من الناس ، فيوجدان فحسب في عقل الفرد .

دستوفسكى على وجه التحديد ، ومن ناحية أخرى فإنه لكى يكون ابن وقته ، يصبر على دينامية^(١) للشخصية الروسية الجديدة ، وارتقائها قدماً إلى أعمال أعلى وأسمى .

لاغربة إن كان جمهور دستوفسكى متحمساً جداً . إذ لا يوجد شيء أبعد للقوة والنشاط من التأكيد بأن كل المشكلات - حتى المشكلات التى يطرحها عظام الفنانين فى مؤلفاتهم - يمكن حلها ، وأنها جميعاً تتحرك ، وفى الاتجاه الصحيح .

«ان فى كل مكان من بوشكين يترجع ايمان بالشخصية الروسية ، فى قوتها الروحية . . . بالأمل فى كل الخير والمجد» .

«أطلع إلى الأمام ، لا يخامرني خوف» .

هذا ما يقوله الشاعر نفسه ، مشيراً إلى موضوع آخر ، ومع ذلك فهذه الكلمات تنطبق انطباقاً مباشراً على عمله الخلاق القومى برمته .

إن دستوفسكى هو أحد هؤلاء النقاد الفاتنين الجديرين بالتقدير ، الذين لا يردون ولا يصدون بمعنى مجرد يفهم من سياق ما يقوله مؤلف : لقد خلف مثل هذه الاعتبارات لمحاضرة تورجنيف الأكثر إتزاناً والأرفع ثقافة . فلقد كان له ميل فطرى لا يشجع للتعميمات التاريخية والأنماط ذات المغزى ، مثل «الرجل الزائد عن الحاجة» .

انه مغترب فى وطنه ، وعلى مدى قرن من الزمان لم يكن قد اعتاد العمل ، فهو عاطل من الثقافة ، ولقد وفى بالتزامات غريبة عجيبة لا تعد ولا تحصى ترتبط بهذه الطبقة أو بتلك من الطبقات الأربع عشرة التى كان ينقسم إليها المجتمع الروسى المثقف .

إن اليكو ، بطل قصيدة بوشكين «العجر» هو الممثل الممتاز لمثل هذا الرجل ، وكان يرى فيه ، ويلاحظ بحذق ، ذلك التائه التعس فى وطنه ، ذلك الصابر ، المكابد ، الروسى التقليدى ، المنسلخ عن الناس ، الذى ظهر فى مجتمعنا بوصفه ضرورة اجتماعية^(٢) . وعندما يطرد اليكومن «الطبقات الأربع عشرة» ويعد عن المدرسة ، يعيش بين عجر مولدايا ، ويتزوج من فتاة عجيبة ، ولكنها تحبونه ، فيقتلها هى وعشيقها ، فتطرده القبيلة وحينئذ يصبح وحيداً كل الوحدة وتنتهى القصيدة بهذه النقطة ، أو علامة السوقف الكامل ، على هذا النحو المميز . ولكن دستوفسكى يسأل عن سبب هذا الاخفاق . لقد كان أليكو متغطرساً ، «فلم يسلم بالمشاركة المتواضعة التى تقوى أواصر

(١) المذهب الدينامى : نظرية تفسر الكون بلغة القوى وتفاعلها .

(٢) هذه الكلمات وضعها المؤلف بالحروف الطباعية المائلة .

الصلة الحميمة بينه وبين الناس». الأمر الذى حدث مع إيوجين أونيجين. فهو لا يستطيع أن يحب تاتيانا، التى ترمز عند دستوفسكى إلى الشعب - Narod وهى واقفة بثبات على أرضها. «انه لا يستطيع أن يحب اطلاقاً، لأنه صنيعه النظم الاجتماعية والتاريخ فحسب، ويختار دستوفسكى المقطع الشعري الذى تفحص فيه تاتيانا حجرته الخالية وتتبع العلامات الموضوعة على هوامش كتابه، وقد شعرت أنه ليس شيئاً سوى محاكاة لشخص آخر وتقليد له. ومرة أخرى لا يخلص بوشكن إلى نتيجة ما: لقد طوى «تاتيانا» و «أونيجين» اللذين أملكهما فى اعماق مادة الحياة - وليس مجرد الحياة الروسية فحسب - وهو يشعر كل الشعور أن النساء الحقيقيات والرجال الزائفين غالباً يتزوجون ويحززون نجاحاً كافياً فى حياتهم الزوجية، والعكس بالعكس. ولكن دستوفسكى لا يثنى. أن أونيجين يجب ان يطرح عنه شخصيته الزائفة، فعن طريق اتصاله بالناس لا بد أن يصبح قويا، غريزيا، متواضعاً مثل تاتيانا نفسها. وبهذه الوسيلة لا يغيرها يمكن انقاده. ويجب انقاده، وإلا فلأى سبب آخر اصبحت روسيا واعية لمصيرها شاعرة به؟

المصير: - ان دستوفسكى يستمر فى تصريحه بأن فى وسع بوشكن أن يجسد لا مصير روسيا فحسب، ولكن مصير الأمم الأخرى أيضاً. أن شكسبير وسيرفانتس وشيلر يستطيعون ذلك - نعم، «ولكن أرى بربك واحداً من هؤلاء كانت له حساسية بوشكن».

«حتى أعظم شعراء أوروبا لم يستطيعوا قط أن يجسدوا فى انفسهم - بمثل فعالية وقوة بوشكن - بنوع شعب غريب - ان روحه مخبأة فى الأعماق، وحينه ينزع إلى قدره أو قسمته. وفى معالجتنا للأمم الأجنبية لا جناح علينا فى أن نقول وعلى النقيض، أن الشعراء الأوروبيين قد جسدوا من جديد فيها (فى الأمم الأجنبية) جنسيتهم (جنسيته الشعراء وفهموها وفسروها من وجهة نظرهم الخاصة بهم. حتى فى كتابات شكسبير، نرى مثلاً أن الإيطاليين يكادون ان يكونوا انجليزا بصورة ثابتة لا تتغير. أن بوشكن وحده - من بين جميع شعراء العالم - يمتلك الملكة التى يجسد بها من جديد تجسيدا تاماً فى نفسه شعورا قومياً غريباً».

إن هذه نقطة نقدية على أعظم قدر من الأهمية، لا بالنسبة إلى بوشكن وحده، ولكن بالنسبة إلى جميع الأدب الروسى فى القرن التاسع عشر عامة، وأدب تولوستوى خاصة. ولما كان بوشكن وخلفاؤه قد جاءوا بعد ظهور الآداب الأخرى فقد بات فى وسعهم أن ينظروا فيها (هذه الآداب) ويستخلصوا منها «جوها» أو صفاتها الخاصة ثم يمزجوها بصراحة اللغة الروسية وموقفها من الحياة. وبهذه الوسيلة يستخلص تولوستوى «جو» روسو وفولتير وصفاتها المميزة وعبر بوشكن عن احساسه بأوروبا وفنها لأنه لم يكن بمقدوره ان يمر بهذه التجربة فى الحقيقة والواقع مثل كثيرين من المثقفين الروسين اليوم الذين، يذهلوننا بمعرفتهم بأنماط الحياة الأوروبية الدقيقة الحنون التى يتعرفونها من الكتب فحسب ولكن بينما

دستوفسكى يلفت أنظارنا إلى هذه المقدرة البوشكينية ، فانه يخلط في حلق وابداع بين «جو» الأدب القومى وبين مصير أمته ، والحساسية الأدبية العامة والإغراء بمستقبل أخوة عالمية شاملة . إن قصيدة بوشكين «مأدبة الطاعون» تظهر بالتأكيد بديهة رائعة لجو القصيدة الوجدانية الإنجليزية في أروع صورها ولكنها مفاجأة لنا أن نعرف من دستوفسكى أنه في هذه القصيدة الوجدانية يدرك بوشكين «الكرب»^(١) الذى تعانیه العبقريّة البريطانية . . . وتوقعها الشر في مستقبلها . إنه يهيم غراما بالمستقبل ، ولكن كم هو انذار بالشر والويل ! أن تصبح روسيا أصيلا كاملا ، ربما تعنى ان تصبح أخا لجميع البشر ، «رجلا عالميا» ، اذا سمحت . إن شعوب أوروبا ليست لديها فكرة عن مقدار اعزازنا لها ! ان روسي المستقبل سوف يدركون أن صيرورة المواطن روسيا أصيلا تعنى أن يحاول في النهاية التوفيق بين الخلافات الأوربية كلها ، ويظهر رغبة في وضع نهاية للكرب الأوربي في الروح الروسية الكلية الخير والاحسان والتي يتوحد فيها الكل «ان شعوب أوروبا ربما كان ينبغي لها أن تتردد قليلا في توقيع هذه الأخوة الرفيعة التي تستوعب الجميع ، لأن ديستوفسكى ليس بطل التآليف العالمى الذى يعيد الطمأنينة للجميع .

ومع ذلك فان خطاب بوشكين وثيقة جديرة بالملاحظة ، ويوحى بصفة خاصة بالوان الفوائد التي يمكن أن يجنيها كل من تولوستوى ودستوفسكى من اسلافهم . «ان كل هذه الكنوز الفنية والجواهر الكريمة من نتاج البصيرة قد تركها شاعرنا العظيم كعلامات مميزة فحسب على الطريق من أجل فنان المستقبل والعاملين في هذا الحقل نفسه . «واذا مانظرنا إلى الهام دستوفسكى والوحى عنده بوصفه دقة تميز بوشكين وفطنته في التشخيص القومى ، فانه عند تولوستوى يكون قدرته على التعميم وحساسيته الشاملة ، وكما تكسب ناتاشا وبيير ، وتاتيانا وأونيجن جاذبية أوسع وأشمل : شأنهم شأن راسكولنيكوف وشقيقته ، فأنهم يشكلون فصلا آخر في تطور النمط القومى ونموه وظهوره ومن الطبيعي أن يكون هذا البيان تبسيطا فجاء مفرطا ، ولكنه يحمل شيئا من الفروض التي توجد في موقف كل من الكاتيين الروائيين من الأشخاص التي يبدعها ، واتجاه كل منها نحو المؤثرات التي كانت ماثلة عند مولد هذه الشخصيات .

ويشير نابكوف في ملاحظاته الجديرة بالاعجاب عن رواية بوشكين «ايوجين أونجن» إلى مدى شعور البطل أونيجن بالغربة وبشكل غريب ، قبل مبارزته لينسكى .

كان سلوكه ينطوى على صفة غريبة تشبه الحلم ، كما لو كانت عدوى كابوس تاتيانا الحديث قد انتقلت إليه وحينما يسقط لينسكى يكاد المرء يتوقع ان يهب أو ينجو من تفعل تاتيانا) ويتحقق من ان كل ما حدث لم يكن الاحلام .

(١) الام المبرح جسدى أو نفسى .

هذه الحال الشبيهة بالحلم من الاغتراب والتعطيل المؤقت لعملية العادة الاخلاقية ، هى التى يفهمها دستوفسكى فيها تاما بوصفها الصفة المميزة للرجل الزائد عن الحاجة التى يرمى لها مستقبل مرموق اكثر من غيرها فى توسيع الأفق القصصى وتطويره . ويقول دستوفسكى « فى نظرنا نحن الروسين يكون الاغتراب عن العادة الاخلاقية مستهل الحياة الروحية ، وأمل المستقبل المرجو . وهذا الاغتراب ينجم عن رغبة شديدة لاتجد لها شعبا . إن جملة فى (الخطاب) تظهر لنا تماما كيف جالت فكرة راسكولنكوف بخاطر دستوفسكى ، فهير يقول : « إن أونيجين قتل لينسكى فى المبارزة بدافع الحقد المحض ، » الذى ربما كان نتيجة تشوف لئلا شامل اعلى : هذا شىء نموذجى فينا ، وفى ظاهره معقول ومقبول « أن بوشكن يقدمه بطريقة تثير الاهتمام والرغبة. والفضول ، وفى صورة بالغة الدقة بوصفه حقيقة سيكولوجية يستخدمه دستوفسكى كعلامة الازمان ، لأنه فى حالة قتل المرابية العجوز راسكولنكوف أيضا يتاكل تشوفا لئلا عام أعلى ، كمخرج لإحساس وفعالية ينكرهما عليه العصر وهذا واقع تحت رحمة قوته التجريدية ومسحوق تحت وقرها «مثل رجل تحت حجر» .

٢

إن دستوفسكى يعطى الرجل الزائد عن الحاجة عقلا جديدا هائلا - عقله هو - ومقدرة على الاستبطان ^(١) جهمة ثاقبة متممة بالاستحواز ^(٢) . وهو يصبح (رجل العالم السفلى) (على الرغم من أن خطابات من تحت أرض الحجر ، تحمل روح العنوان الروسى أفضل من «تحت الأرض أو السفلى») أو بتعبير أهل الحرفة فى العصر الحاضر ، «الدخيل» . ولكنه برغم الحيوية الماثلة التى يبعثها دستوفسكى فى أبطال «تحت أرض الحجر» لا يستطيع أن يخلصهم بواسطة ربطهم بالناس وتوحيدهم معهم ، ولو انهم يطورون لكى يوضحوا كم يكون حل مشكلاتهم ضروريا لامناص منه ، وحينئذ فإن تاريخا جديدا يبدأ ، وتبرز حقائق مجهولة للحياة «هذا ما يقوله لنا فى نهاية رواية «الجريمة والعقاب» . وفى سهل سيبيريا الذى انتشرت فوقه خيام الرحل السوداء (وحتى هنا فان دستوفسكى يبدو وكأنه يتذكر المشهد الاخير من «العنجر» فان راسكولنكوف وسونيا يتعانقان . ولا بأس فى ان يشكل هذا موضوع حكاية جديدة - «ولكنها حكاية لم يكن بمقدور دستوفسكى قط أن يكتبها . ولاضر فى أن نقارن بين هذه النهاية والنهاية الماثلة لها تماما فى رواية «البعث» ونقابل بينهما وبين رجال بوشكن الزائدين عن الحاجة - بغية اظهار الفروق - الذين ينصرفون فجأة دون أذن أو انذار - أليكو فى السهب ^(٣) المهجور وآنيجن يعود إلى مدينة الأحلام بطرسبرج . وعلى

(١) الاستبطان : فحص المرء افكاره ودوافعه ومشاعره .

(٢) الاستحواز : تسلط فكرة أو شعور ما على المرء تسلطاً مقلداً على نحو غير سوى .

(٣) السهب : سهل واسع خال من الشجر .

الرغم مما يزعمه دستوفسكى من أن شخص بوشكن هو المعالم المميزة التي بهاء يتيسر خلفاؤه مدى نجاحهم الخلاق ، فلا هو ولا تولوستوى يستطيعان في الواقع ان يستمرا الى ما بعد النقطة التي يتوقف بوشكن عندها فجأة ، الا حينما يفرضان على الشخصية التقليدية عقائدهما الخاصة في كيفية الحصول على الخلاص .

إن بوشكن يقف حيث يحتم عليه مفهومه المبنى للعمل الوقوف . ان دستوفسكى وتولوستوى (وهذه احدى النقاط الكثيرة التي تكون فيها اوجه الشبه بينهما اكثر اهمية من اوجه الخلاف) يلاقنا بانشؤكيد والبرهان اللذين يقيان دون مصادفة من رؤياهما الخيالية ، وعلى المستوى الجدلى ، فكلاهما متنازل مصر على تفاؤله فيما يخص الجنس البشرى ، ولكن هذا الضرب من التفاؤل الصاخب ، الذى يعد صفة خاصة ثمودجنا لدستوفسكى ، لا ينجى من مصادر قوتها . ان المناضل ، المتعلق بالعصر الاللى^(١) السعيد ، واعتقاده بأن الأحوال كلها سوف تكون على ما ينبغي حينما يتحد السلافيون ، و«القسطنطينية لنا» ، يجب أن تذهل المعجبين بدستوفسكى في الغرب وتحيرهم . فليس هو دستوفسكى صاحب النظريات الوطنية ، والمصلح الوطنى المتحمس الذى كان صاحب التأثير الكبير على فن القصص عندنا : انه دستوفسكى الذى خلق في روبة من نويات الهجاء العنيف رجلا من «تحت أرض الحجر» ، رجلا لا يعبأ إذا ما غرق العالم في الدم من دام هو فادر على أن يتناول الشاى . يقول رجل تحت أرض الحجر : «لا يوجد حمى» في الوطن الروسى ، «ولا يوجد احد يعتقد في «العظيم والجميل» لمجرد أن آخر قد اخبره بوجوده» . إن القصص الأوربى قد سارع لكى يكتشف هذا الرجل المعزول الذى ينظر إلى كل الأغراض الاجتماعية والمثل العليا بالشكل الكلى الذى ولد مع عزلته ، يحتفل به . وتواصل الرواية الأمريكية سيرها في خواتيم درامية مذهلة يقصد بها إثارة العجب والاعجاب وتكون أحيانا مملة ، لكى تخلص نفسها من ظنونها القومية الأخيرة حيال المجتمع «العظيم والجميل» . ان الحمقى في الخارج : واضداد - الأبطال ، والدخلاء ، والتافهون والمفترون ، والمعزولون ، والرجال ذوى الشعر الأحمر في انداخل .

إنه لتوجد عدالة شعرية خاصة في الحقيقة القائلة بأن هجاء دستوفسكى المزيج الذى شنه على «رجل تحت أرض الحجر» كان لابد أن ينبج مثل هذه الذرية ، لأن هدفه العلى في العمل واءم مع قواه العاطفية وتعاذل بها ، وقد حدث شىء مماثل بعض الشىء مع سويقت في نهاية كتاب «رحلات جليفر»^(٢) . أن دستوفسكى كان يستهدف تدمير

(١) العصر الالى السعيد (الذى سيملك فيه المسيح الأرض) وتكون فترة سعادة أو عدالة مطلقة أو تحرر من نقائص الوجود البشرى .

(٢) جونانات سويقت الكاتب الساخر الانجليزى (١٦٦٧ - ١٧٤٥) مؤلف رحلات جلفر .

الختمية^(١) العلمية والكشف عن شر اجتماعى كان رجلا ولد في معوجة كيماوية وليس في رحم الطبيعة ، رجلا لا يستطيع بامانة واخلاص ان يكره مواطنيه ولكنه «يستقى هذه الكراهية من الكتب» . انه في الحقيقة قد ابدع بطلا جديدا مشؤوما . لقد كان مفروضا أن الصفات السلبية لهذا البطل تختفى في اتحاده مع الناس ، وفي «الحقائق المجهولة» للحب الذى وضع راسكولنكوف أقدامه على حافته في نهاية «الجريمة والعقاب» ولكن دستوفسكى لم يستطيع حتى أن يحقق هذا الاحتمال بصورة خيالية - إنها الصفات السلبية التى تصبح صفات ايجابية وتحمل الينا الوفرة الخصية الثاقبة . «انى رجل مريض ، رجل حقود» . هذه هى الحيوة التى تعيش وتبقى حينها يصبح الحل الشعبى مجرد فضول تاريخى . هذه النفس العارية الباكراة قد رأت الفرد كجزء من الكل الاجتماعى فان رواية ما بعد دستوفسكى قد جاءت لتمثيل وعيه بذاته بوصفه مخلوقا وحيدا يريد أن يحلم وأن يعمل «كما يهوى وليس من الضروري أن يعمل كما يلى عليه العقل والصالح الذاتى» . ان العقل والصالح الذاتى ليسا إلا مجرد عملاء للضغط الاجتماعى وتكليف المرء نفسه وأعماله وفقا لأفكار الآخرين . والرواية - فى أسمى درجاتها - قد أضحت ملجأ يلوذ به من مثل هذه الضغوط .

إن دستوفسكى سوف يغضب اذا ما سمع ذلك ولكن ليس فى الأمر شيء غير منطقي حيال العملية ، أو الدور الذى يلعبه فيها . وعلى الرغم من أن «رجل تحت ارض الحجر» هو تعليق على المثقف الروسى الزائد عن الحاجة ونقد له - كله نظرية علمية - كاذبة وليس غريزة اجتماعية طبيعية - إلا أنه ايضا دستوفسكى نفسه . ولم يكن دستوفسكى رجلا لطيفا : كان Zloi Chelovek أنها موارد معرفته الذاتية تلك التى نجدها فى بطله ، معرفة مدى السرور الذى يبعثه الاذلال والقسوة فى النفس ، حتى التأوهات التى يطلقها الانسان فى اثناء وجع السن - وهناك السبب الآخر ، - السبب السياسى ، لكى تكتمل قوة الصورة الشخصية العظيمة المحيرة - فحينها يصبح الشخص - فى ظل الطغيان والاستبداد - واعياوعيا تاما بنفسه حينئذ تمجده وحيدا وحرا . ان الانسان لم يصنع القوانين : لأن الإنسان يستطيع أن يفعل مايجبه : والحرية أرهاق - نوع الأرهاق الذى يوحى به «رجل تحت أرض الحجر» فى صدورنا المدنية .

ومرة أخرى نتذكر ملاحظة تولوستوى الغربية عن (الرجل الانجليزى) الذى يكتشف الحرية الحقيقية فى روسيا . ومع ذلك فان هذه الحرية ، فوضى العبد الذكى العقلية ،

(١) الختمية مذهب يقول بان أفعال المرء والتغيرات الاجتماعية . . . الخ هى ثمرة عوامل لا سلطة للمرء عليها .

(٢) معناها كان رجلا شريرا أو ساخطا .

التهكم المطلق الذى كان كوتراد يعتقد أنه الواقع الحقيقى فى الإنسان الروسى - مثل هذه الحرية يمكن أن تودى بالإنسان إلى الجنون ، إلى الانهيار الذى يسجله هيرتسن فى مذكراته عن جرانوفسكى وآخرين من أهدقائه فى الجامعة . وإنا لتتذكر بطل قصيدة بوشكين ، الذى قضت عليه الكارثة التى نزلت به بالحرية الكاملة ، وهو يهيم على وجهه وليس أمامه غير هدف واحد يلوح فى أفقه - الفارس البرنز ذو الإرادة الحديدية التى جعلته على ما هو عليه الآن . إن رجلا تحت أرض الحجر على صلة مشاهبة جدا - صورت بلغة «الغرتسك»^(١) الهزلى المغاير لكل ما هو طبيعى أو متوقع أو نموذجى - الضابط الذى لا يعمل شيئا سوى أن يسير على مرأى منه كل مرة يتقابلان فيها على نهر نيفسكى ، هذا الضابط الذى يظل طيلة شهور كثيرة الهدف الوحيد فى حياته «أن «رجل من تحت الأرض الحجر» مصمم على أن الضابط لابد وأن يراه يوما ما ، وفى النهاية وبعد محاولات عقيمة عديدة ، يستجمع قواه وشجاعته لكى يصمد للضغط وليتمكن من أن يرد هذا الضغط عنه . «ومرة أخرى فلا يبدو أنه حتى قد رأى مرأى العين ، ومع هذا فإن ما زال على ثقة من أنه كان يتظاهر بذلك . . . على ثقة حتى هذا اليوم» ولكن معبوده قد أقسم فى مكان آخر ، وما يزال «الرجل من تحت أرض الحجر» بعد انقضاء أربعة عشر عاما يتذكره وهو يأسى لوعة لهذه الذكرى كما يفعل العاشق .

إن العزلة والإغتراب ، إذن ، هما النتيجة المنطقية لهذه الحرية - على الطريقة الروسية A la Russe^(٢) عند تولوستوى كما هى عند دستيوفسكى . ولكن حيث لا يستطيع دستيوفسكى أن يتهيج بها إتهاجا شديدا فحسب ، بصورة خيالية ، ولكن ليخلق أيضا أنماطا ودرامات جديدة من ضحاياهما ، إذ هما يولدان عند تولوستوى موقفا خطيرا كل الخطورة بحيث لا يمكن أن يفيد منه الكاتب فى القصص ولا بأس من القول أنه مما يدعو إلى السخرية بما فيه الكفاية أن تولوستوى قد عانى التطرف الروسى بحماس أكثر من دستيوفسكى ، لأنه لا يستطيع أن يحوله إلى خيال وفكرة . فهو يستطيع أن يكتب «اعترافا» ، كما يستطيع أن يحمى نفسه بنظام الحياة وأسلوبها ، ولكنه لا يقدر أن يسير مجابهته للحياة بتأملاته فى شخص مثل ايفان ، أو خرافة ستافروجن وقاضى محكمة التفيتش لعظيم . إن الأمير أندرو الذى صورته يشبه رجلا زائدا عن الحاجة ، ولكنه ليس كذلك ،

(١) الغرتسك أصلا قطعة من الفن الزخرفى تتميز بأشكال بشرية وحيوانية غريبة أو خالية متناسجة عادة مع رسوم أوراق نباتية
 (٢) A la Russe : رسم أو أحياء أو حالة أو كاريكاتور ، ومن ثمت فمعناها فى اللغة : (١) .
 (٣) شمع أو مصلح (٢) شمع أو مصلح لكل ما هو طبيعى أو متوقع أو نموذجى .
 (٤) جاءت بالفرنسية فى النص الانجليزى .

فهو ليس ممثلاً ولا تطوراً لنمط ، وهو يغدو حقيقياً عندنا من خلال اتجاهه الأسرى ،
الاجتماعى الفذ فحسب . إنها الحقيقة عجيبة أن تولوستوى يقترب إلى أدنى وضع وأقربه من
الأفاده من الموضوعات الروسية ، وإلى عرض تطور أدبى روسى محدد متميز ، فى قصتين
رهيبتين وقويتين ومع ذلك فهما فاشلتان : «أنشودة كورنزر» و «موت إيفان اليتش» . وهما
عملان فاشلان لأن بطليهما لا يبدوان بغير كلفة وفى راحة تامة فى الحياة التى فرض تولوستوى
عليهما الدخول فيها قسراً بينما يعيش أبطال دستوفسكى ، وليس فى تصويرهم والتعبير
عنهم قوة أو إسراف أكثر مما فى غيرهما ، فى حياتهم العيشة العادية الخالية من التكلف مثلما
يعيش السمك فى الماء . إن تولوستوى إذ يوجز فى خلق عالمه ويختصر ، يزيد فى تفكك هذا
العالم الذى يصبر لذلك أقل واقعية : أنه يزيد فى نوع واقعيته الذاتية كلما زاد استطراده فى
عمله ، وكلما بسط على نطاق أوسع التشعبات فى فنه وفى قصته . فى حين أن
دستوفسكى ، من ناحية أخرى زاد تطويره لشخصه كلما أصبح أكثر خيالاً وأوفر أدبا ،
بالفضيحة والكارثة وحل العقدة فى الرواية denouement^(١) بحذق أكثر مما فى أية محاولة
أخرى جرت لجميع أمثال هذه الشخصيات والأحداث . مثل الكثيرين من شخوص هذه
القصص البوليسية الجيدة يبدأ أشخاص وواياته فى عالم الحقيقة المحتمل الممكن وينتهون فى
عالم العرف الدرامى للحل العقلى العجيب .

إن بطل «مذكرات من العالم السفلى» يظل فى كل مكان - إن جاز التعبير - على مستوى
الواقعية التولستائية ، فى المستوى الذى يشد هنا فيه إنعزاله وما ينجم عنه . إنه هكذا وكفى
وليس غير ، كما يجب أن يحدث فى الحياة تماماً ، لا كما حاول دستوفسكى أن يضعه ، وهذا
هو المثير للإعجاب فى «رجل من تحت أرض الحجرة» الأصيل : فهو يبدو وكأنه كائن موجود
بصورة محتومة لا مفر منها فى محيط أو خلفية صورته ، مثل آل روستوف فى محيطهم أو
خلفيتهم . إن «رجال تحت أرض الحجرة» فى قصصنا اليوم لهم مشاركتهم فى المجتمع ،
ولكن من يخلقونهم يحولون بينهم وبين هذه المشاركة ويصدونهم عنها ، فى حين أنه من
الناحية التاريخية لم يكن الأصل الذى أخذ عنه المؤلف هذه الصور ، مشاركا مجتمعه .
ويوجد هنا معنى غريب قد تبادلنا فيه أماكننا مع الروسيين . إن كتابنا الروائيين يحاولون أن
يخلقوا خيالاً المناخ السياسى الذى عاشت فيه روسيا القرن التاسع عشر . إن شخوص
هؤلاء الروائيين ينعمون بالحرية بمفهومها عند تولوستوى - فهم لم يصنعوا القوانين - وهم
أحرار فى أن يحطموا حوض الغسيل فى دورة المياه ، وأن يجلسوا فى صندوق القمامة . إن
الشخصيات الروائية السوفيتية الحديثة ، من جهة أخرى ، لا تتمتع بالحرية بمفهومها عند

(١) وردت بالفرنسية فى النص الأصل .

تولوستوى ، ولكنها ترى كجزء ضمنى مسئول فى الهيئة السياسية . وقد يكون فى هذا اردهار أحسن وأفضل للفن القصصى ، أو يكون - على الأقل - على نحو أتم وأكمل ، حيث لا نطالب مباشرة بمسئولية شعبية متبادلة .

٢٣

إنه لصعب عسير أن نبالغ فى تأكيد إشارة تولوستوى العارضة عن الحريتين الروسية والأنجليزية ، لأن وسادة عظيمة من اللامسئولية الصريحة قد وضعت معدة دائماً لاستقبال الوضع الشاق الملتزم لرواية القرن التاسع عشر الروسية . إن الفيلسوف شيتوف الذى يطلق عليه ميرسكى أعظم نقاد تولوستوى يبشر بالفوضوية فى هدوء ، لأنه يدرك - بعيداً عن كل شك - أنه لن يظفر بالطاعة . أما عن دستوفسكى ، صاحب التنبؤات المتصلة الضراوة --- كلها "Russland , Russland iiber alles" ^(١) فيقول رستوف : « هؤلاء وحدهم هم الذين أصغوا إليه هؤلاء الذين لو لم يسمعوا صوته لزعفوا على القسطنطينية ، وقمعوا البولنديين ، وأعدموهم مقدماً الألام الضرورية لروح الفلاح » . وإذا لم يكن هذا هو واقع الحال فلا بأس من أنه كان يجد نفسه وقد احتل مكانة النبى الذى أطاح أمير برأسه فى الحكاية الروسية الخرافية « --- ومن ثمت هدا الناس وإنصرفوا إلى بيوتهم » إن شيتوف على صواب من الناحية التاريخية . إن شيئاً ما جذاباً يوجد فى مشهد هذا اليهودى الحكيم من كيبف (كان اسمه الحقيقى شوارتزمان) وهو يضع فى هدوء متنبئ روسيا العظام فى أماكنهم .

إن دستوفسكى - مثل أساتذته - لم يصل قط إلى القسطنطينية ، ولم ينجح قط فى رد اعتبار أشخاصه فى الحياة وفى عالم الحقائق الواقعية « للشعب Narod' » . ولكن إخفاقه كنبى للتجدد الروحى يكون بخاصه ككاتب مسرحى فى الخير والشر . لقد أشار النقاد إلى الكثير مما تدين به حيكات رواياته للقدرة الملهمة على أستعمال تقاليد الدراما والميلودراما الماثورة ، فكهم هو مدين لهوجو وبوجين سو كما هو مدين إلى شكسبير وشيللر . وإلحق أنه يبدو من المحتمل أنه حينما أستدرج سفيدريجييلوف شقيقة راسكولنيكوف ، فى رواية « الجريمة والعقاب » ، إلى حجرته ، أفاد دستوفسكى من موقف measure for measure « واحدة بواحدة » (المألوف لديه من معالجة بوشكن له فى قصيدته « انجيليو ») فى وصف موقف أخت ضحكت بعفتها تحت صغط التهديد ، مقابل نجاة أخيها وسلامته . إن معالجة

(١) روسيا ، روسيا فوق الجميع .

دستوفسكى لهذا الموقف يبلغ أسمى مراتب الفن المسرحى الذى يجرى فى عروقه مجرى الدم - وقد أغراه الترجوم الأنجليز الأوائل ، فإن سفيدريجيلوف يكاد أن يخبر الحسنة المتكبرة أن تصرخ بأعلى صوتها - ولكن أصدق تأثيراته الدرامية لا تحمل إيماءات الممثلين على خشبة المسرح .

إنها على الأصح توضح ما ينبغى أن يسمى «التأثير التيمونى» . إن تيمون شكسبير يضع نفسه خارج الإنسانية ، ولكنه فى داخل هذه السلبية الضارية تكمن المعرفة الإنسانية التى لم تندس ، صورة الخير كما يمكن للكاتب العظيم وحده أن ينقلها .

ضع درعا على أذنك ، وعلى عينك
فلا قوتها ولا صرخات الأمهات ، والعدارى ، ولا الأطفال ،
ولا منظر القساوسة فى أردبتهم الكهنوتية يتفطرون حزنا
بقادرة على أن تنفذ إلى القلب مثقال ذرة

إن الضراوة تؤكد نقيضها بحقيقة مؤلمة . إن الشيطان فى «الفردوس المفقود» يشير مشاعرنا للسبب نفسه : لا لأنه بطل واثق ، ولكن لأنه هو وحده فى القصيدة الذى صار إليه الاصطلاح الوضعى لينقل ماهية الخير فى الدراما ، لأنه يشعر بالصدع الذى فى طبيعته ، والذى يفصله عن «المسرات التى لم تقدر له ، حتى ينبغى له أن يصرخ متشكيا» أيها الشر لتكن أنت الخير لى» . إن خطب هاملت العنيفة ضد أمه ، واوفيليا تنحرف الانحراف نفسه ، وبيرون - وهو عاشق تيمون عظيم - يحقق أحيانا هذا التأثير . إن قصيدته الحزينة التى صاغها حينما سمع بمرض زوجته تحمل على الرغم منه حينما أكالا إلى الصلح ، والحب و «الخير العام للحياة» حب عظيم كحب «رجل من تحت أرض الحجرة» حينما جاءت ليزى المزدرة لثراه . إن ليرمنتوف ، الذى كان فهمه لبيرون أعمق حدسا من فهم أى مؤلف روسى آخر له ، وبوشكن من بينهم ، يمسرح^(١) من خلال بتشورين - «بطل زماننا» - إنطباعا مماثلا .

إن هذا الخلاف ، أو هذا الصدع الشيطانى ، فى طبيعتهما - ال «نادريف» كما يطلق عليه دستوفسكى - هو ما يفصل أشخاصه فصلا تاما عن أشخاص تولوستوى . وحينما تدهم الأزمة أو الأغتراب واحدا من أشخاص تولوستوى فلإنها تكون أزمة نجىء من الخارج ، مثل لص يستطلع ويقتحم منزلا منظما . فى حين أن شخص تولوستوى يستطيعون الحياة بالصدع والمتناقضات التى فيهم - بل حتى يعيشون بواسطتها . إن نفاذ

(١) يعبر بطريقة مسرحية .

العالم الخارجى إلى نفوسهم هو في نظر أناس تولوستوى العذاب الاسمى ، فهو كارثة غير قابلة للشفاء ، كارثة لا تغلب . وبلغه البناء الروائى ، فإن القاعدة الدرامية للنادريف تستبدل عند تولوستوى بالقاعدة الجامدة التى لا تتغير للاكتفاء الذاتى ، أو احترام الذات - Samodovolnost - وإذا ما اختفت هذه السمة ، فقد ضاعت الشخصية التولوستوية حقا .

إن الاكتفاء الذاتى شيء سوف نلاحظه على الدوام فى دراسة روايات تولوستوى . ويكفى غرابة أنه لمجرد أن هذه الروايات سولييسيتية^(١) إلى هذا الحد فإن أناسه يعيشون بسهولة كبيرة فى بيئة واقعية تماما يمارسون جميع تفصيلات الحياة فإذا توحدت بيئتهم وأصبحت ذات معنى كان ذلك إيذانا بالشر : إذ أنها تصبح ذات معنى على الرغم منهم ، وحينها يلج هذا المعنى فإنه يفعل ذلك لينذرهم بأن الموت أمر محتوم وقد يبدو هذا المعنى فى شكل فذ مترابط ترابطا منطقيا ، لا يطبقونه ولا يحملونه . وعلى النقيض فإن عالم دستوفسكى الدرامى الموحد يسمح لشخصه بأن يعيشوا كمظاهر لهذا العالم وكامتدادات لتفكيره وعاطفته ورأيه .

ولكن يجدر بنا ألا نسرف كل الإسراف فى تأكيد هذا التباين الواضح . فان التشابه بين الكاتبين العظيمين واضح وضوح التباين بينهما . إن جورج شتاينر فى تحليله الرائع لمنهج دستوفسكى الدرامى يلاحظ أن الكاتب المسرحى يعمل بموس «أوكام»^(٢) «فلا شيء يبقى بعيدا عن الضرورة الملحة الكاملة أو الصلة الوثيقة بالموضوع .» ومع ذلك فإن القول بأن شكسبير «الذى يقارنه شتاينر هنا بدستوفسكى» يعمل على هذه الوثيرة قول مضلل ، وكذلك القول بأن دستوفسكى يتفوق دائما ، أو بأنه غير واعي بنمط التحديد الذاتى المتضمن فيها يكتب فان كلا منهما يستمتع باسمى قوة للخلق الاختيارى ، وللحقائق التى تكثر وتنمو إذا ما توافرت المتطلبات الدرامية وهو متضارب - حتى كما يبدو - مع ما نعتقد أنه كلية ذلك المتطلب .

(١) السولييسيزم : النظرية الذاتية القائلة بأن الانسان فقط وضميره كائنات فى حين أن العالم الموضوعى بما فيه من ناس فموجودان فى عقل الفرد فحسب .

(٢) إن القاعدة الأساسية فى «اسمانيه» (= مذهب فلسفى يقول بأن المفاهيم المجردة . أو الكليات ، ليس لها وجود حقيقى ، وإنما مجرد أسماء ليس غيى) وليم اوكام الفيلسوف السكولاستى - (الشديد الانسكاف الزمانيه والأساليب التقليدية الخاصة بمذهب أوفرة) الانجليزى الذى عاش فى النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادى ، أنه من أجل تفسير الأخطاء التى لا يبررها أنها مستجيبة لشيء إلا بسلطانه

ولنأخذ المشهد الذى أشرنا إليه سابقا فى رواية «الجريمة والعقاب» ، حينما يستدرج سيفيدر بجيالفوف دونيا إلى حجرته ، وهو يواجه مسدسها ، ويستحثها على أن تطلق عليه النار أو تستسلم له أن الميلودراما ، كما واضح ، كلية وغموضية لدستوفسكى ، فيها خلا شيئا . واحدا . أن سيفيدر يجيالفوف على خطأ مضحك فيما يتعلق بدونيا ، فهو يظن أنها شخصية مثلها هو شخصية ، شخصيته دستوفسكية ولكنها ليست كذلك أن ابداعاتها ودوافعها ليست مجانسة لحياة الدراما العاطفية التبصيرية - وعلى الرغم من أنها تنحدر عن شخصية تاتيانا لبوشكن إلا أنها تطاوها فى حقيقتها وصراحتها أو هى مثل شخصية ناتاشا لتولستوى سواء بسواء . أن سيفيدر يجيالفوف مأخوذ بها كما أن راسكولنيكوف واقع فى حوزة سونيا الغانية . إن كلا الرجلين على غير رغبة منه ينال حب فتاته كبركة تعود بهما ثانية إلى حظيرة الجنس البشرى . ولكن فى حين أن سونيا تعرف دورها ، إن صبح التعبير ، وتخفض خضوعا كاملا للجو الدستوفسكى فإن دونيا لم تفعل ذلك . إنها تبدو أول الأمر وكأنها تفعل : فتفرغ خزانة واحدة من المسدس بطلقة ولكنها تخطئ الهدف وحينما يصبح شيدى يجيالفوف. هدفا قريبا مباشرا ، ترتعد فرقا ، وتقذف بالمسدس بعيدا ، وتستسلم لعناقه وقبلاته .

صاح شيدر بجيالفوف مذهولا وهو يتنفس ببطء : «أنت ترفضين النار !» ربما لم يكن الخوف من الموت هو أثقل حمل شعر أن عقله قد تحرر منه ، إلا أنه وجد صعوبة فى تفسير طبيعة الأرتياح الذى مر بتجربته .

وهكذا ، فرمما كان دستوفسكى قد مر هو أيضا بالتجربة ، ولكن المشهد - وهوبين جميع تابلوهات الدرامية من أشدها تأثيرا - يتولى هذا التفسير له . أن سيفيدر بجيالفوف يعتقد - وهذا منطقي بالبعد الدستوفسكى الذى يعيش فيه - أنها لم تستطع إطلاق النار عليه لأنها تحبه ، . . لأنها لا تستطيع رميه بالرصاص ، ولكن لا ، أنها لا تحبه - فلماذا تحبه ؟ أن عواطفها لا تعمل بالأسلوب الذى يعمل به مؤلفها . وعند سيفيدر يجيالفوف يكون الكشف عن اختلافها لحظة خواء ولا معقول حاسمة ، فيطلقها من أساره ويغادر منزله ليطلق الرصاص على نفسه . إن هذه الحادثة كلها فى سياق القصة تحمل اقناعا ملحا ، كما ليست أقل تحريكا للعواطف لكى تكون هزلية غريبة . إنها أكثر اقناعا إلى مدى أبعد من خلاص راسكولنيكوف على يد سونيا على الرغم من أن الواحدة منها لا يمكن أن توجد بدون الأخرى - إلى هذا الحد وبمثل هذه الطريقة الغريبة كل الغرابة تشكل الحفاظ على الوحدة الدرامية . أن سيطرة دستوفسكى ليعتورها العجز فى الدراما الصغرى ، ويبدو أنها تعتمد على التخطيط الواعى فى الدراما الكبرى .

إن نجاح سيفيدر بجيالفوف الرهيب - «الرجل الذى لا يعنى شيئا بصفة خاصة» - بوصفه شخصية ، يدين بالكثير لعلاقته «بدونيا» الشخصية الصلبة التى تخالفه كل

المخالفة . بل ربما يكون أوثق شخصية عاجلها دستوفسكى ليتهاكم بها على إحدى شخصياته . وفي رأى ان المشهد يبعث فينا رضا أعمق مما تبعثه المجابهة المشهورة في رواية «العبيط» بين ناستاسيا فيليوفنا وعشاقها . فهناك تكون الدراما صافية ملتبهه كما هي عند رأسين - الكل يدوبون في رؤيا واحدة لقلب الإنسان - ولكن دستوفسكى كان روائيا ، وحينما يعيد إلى الذاكرة قوة الوجود الشخصى أو الفردى يستخدمه المؤلف ببراعة ، فحينئذ يبلغ ذروة التأثير . ان الإجتماع المناخي «لرجل تحت أرض الحجرة» مع العاهرة ليزى لعل شىء من اليأس الواقعى الساخر الذى يميز مواجهة دونيا وشفيذر يجاليف . ان ليز تشفق إشفاقا عميقا على «رجل تحت أرض الحجرة» ، وهو يغضها من أجل هذا الإشفاق ، وحينما ينخرط في البكاء بين ذراعيها ، يدافع عن نفسه بوضعه نقودا في يدها ، وترحل دون أن تنبس بكلمة ، ويستشعر هو رغبة ملحة في أن يعدو خلفها .

كان الهواء ساكنا بحيث كان الثلج يسقط عموديا ، مكونا غطاء كثيفا فوق أرصفة الشوارع المهجورة . فلم تكن تسمع صوتا ، ولم يكن بصرك يقع على مخلوق . وبدت مصابيح الشوارع وكأنها تضيء بلون عجيب من القتامة . فعدوت مائتي خطوة حتى وصلت إلى أقرب ناصية ثم توقفت .

إلى أين يمكن أن تكون قد ذهبت ؟ ولماذا كنت أعدو خلفها ؟ آه ، لماذا حقا ؟ ألكى أركع على قدمي أمامها ، وأذرف دموع الندم والتوبة ، وأقبل قدميها ، وأطلب منها الصفح والغفران ؟ نعم ، كل هذه الأشياء ، هي التى كنت أتوق إلى فعلها ، في هذه اللحظة ، ويبدو أن صدرى كان يحترق برغبة قوية لفعلها .

«ومع ذلك فأى خير يأتينا من هذه الأعمال ؟» ألا أكون مبغضا لها في غد للسبب نفسه الذى من أجله قبلت قدميها الليلة ؟ . . أنى لا جزم بأن الأمور الآن في أفضل وضع ؟» استرسلت في القول بعد أن وصلت إلى مسكنى وشرعت في أغراق أوجاع قلبي المتصلة المروعة بالاهام فانه لم يحدث من قبل أو منذ ذلك الحين ان قاسيت ، وندمت وتبت كما فعلت آنذاك .

وفوق ذلك ، فما زلت أعتقد أننى في ذات اللحظة التى غادرت فيها محل أقامتى لكى أمضى في أثرها كنت أشعر بأن لزاما على أن أعود إلى حيث كنت بعد مسيرة مائتي خطوة !

إن دستوفسكى لم يصور رؤياه قط بمثل هذه الأصالة ، ويقدر هذا التأثير ، كما يفعل هنا ، الا في لحظة الرؤيا التى تفوقها صفاء ونقاء في «الأخوة كارامازوف» حينما يستيقظ ميشيا من «حلمه السعيد» إن السر يكمن في عدم توقعه . فبأى تهكم مظفر يبرر دستوفسكى إحتقاره للإنطباعات الشخصية المثالية «لما هو عظيم وما هو جميل» ، ومع ذلك فبأى قوة خارقة للطبيعة تعلن حقيقة هذه الأشياء عن نفسها من خلال كل هذه «التوهمات»

الصادرة عن «رجل تحت أرض الحجر» ! إنها مثل ملحوظ للتأثير التيموني ، يتجاوز - مثل الأمثلة الأخرى لهذا التأثير - الدرامي ويتفوق عليها - ان تأثيرها درامي بصفة عارضة فحسب ، فهي عاطلة من الالهاء - كما عطلت منه روايات دستوفسكى الأخيرة - بالمشاهد العظيمة والذروة البارعة التخطيط . أن الفن الدرامي دائما عرضة لتكرار الأغمات اللغوية فيه . كما تبين عبارات من مثل «البطل المأسوي» ، ومحاولة ذروتها التي تسبق دائما وتقرر «ومرة أخرى نقول أن شكسبير استثناء» حقيقة هؤلاء الذين يسهمون فيها . ان يايوتر فيرخوفينسكى وكيريللوف في رواية «المأخوذ» موجودان لكي ينصهرا في الجثام النهائي للقاتل الأخير : فليست لهما حرية خارج هذا الجثام . ولكن ذروة قصة «رجل تحت أرض الحجر» ليست شبيهة بذلك . أن تأثيرها الكامل يتأكد بالحقيقة الواقعة من أنها حدث عارض غير مقصود ولا ارادى ، ومع ذلك فانه حدث له مغزى غامر طاغ .

٤

ولما كانت شخصيات تولوستوى وحدات مستقلة قائمة بذاتها تماما فهي ليست تكرارا لنمط درامى البتة . ان قوتها في أنفسها ، كما قال تولوستوى نفسه ملاحظا : ان معنى العمل الفني هو وحدته الكاملة الذاتية : حتى أسماء هذه الشخصيات ، على نحو مطرد ، هي الشخصيات ذاتها دون أن «تعنى» نفسها . فهي عاطلة من ايجائية دستوفسكى الغربية الخيالية ، وأسماء جوجول . ان راسكولنكوف يعنى المنشق ، «مؤمن سابق» ، أما شخصية سوباكيفتش التي صورها جوجول فتقوم على الكلمة الروسية لكلب ، وسميردياكوف وكوروبوشكا يبدوان ذوى مغزى و«صحيحين» حتى للأذن الغربية واسماء تولوستوى من الناحية الأخرى غالبا ما تكون أبسط تحويل ممكن مأخوذ عن أسماء الناس الحقيقيين - فالإسم أوبولونسكى مأخوذ عن أوبولينسكى ، وبولكونسكى من فولكونسكى . ويبدأ الكونت رستوف حياته بوصفه الكونت تولستوى فحسب . إن أى معنى لهذه الأسماء هو معنى اجتماعى وتاريخى ، وليس معنى أدبيا ، في حين أن أسماء دستوفسكى في مسوداته الأولى تميط اللثام عادة عن سلبية أدبية .

وحينما يشير هو في مذكراته إلى ستافورجين بقوله «أميره هارى» فان دستوفسكى يتذكر واحدة من أكثر شخصيات شكسبير غموضا وإبهاما ، تلك الشخصية التي سوف يتأملها النقاد دائما كما يتأملون شخصية ستافورجين . ومع ذلك فان التداعى هنا مضلل وخادع ، لأن شخصية «هال» التي «صورها شكسبير» هي شخص وأمير قبل أن تكون مجرد شق أو سمعة للتفسير والتأويل - بينما ستافورجين له ، كذلك ، إن الدور الذي يلعبه في الحياة العامة هو

الذى يقرر طبيعته ويدل عليها - وستافروجين يعيش في فراغ . نحن ندين بشخصية «هال» لغريزة شكسبير الخلاقة في التوفيق بين الصور التقليدية للأمير المثالي بماله من فهم ملكي معقد وما كان عليه الرجال من ذوى السلطة من شبه . وندين بستافروجين لانشغال دستوففسكى باللغز المجرد للرجل صاحب السلطان ، الذى كان في نظر كل من يقابله ، في صورة العنيد ، والذى عليه يعتمدون ، على نحو متساو ، كما يعتمد فيرخوففسكى على ستافروجين . ان دستوففسكى يبحث عن لغز الإنسان الجوهري - Geistliches Geheimnis وشكسبير منزه عن كل انطباعة شخصية معقدة - ان كليهما يعالج الأشخاص معالجة درامية ، ولكن يوجد فرق شاسع في أسلوب هذه المعالجة . ان دستوففسكى - بوجه عام - يعد مثالا لنظرية الدراما كما قال بها لوكاس ورددها جورج شتاينر ، وهى أن «آية سعة من سمات الشخصية لاتتلاءم على نحو تام مع تصادم القوى المحركة الفعالة «طبيعية كانت أو أخلاقية أو فكرية في أى حقل» أو النواميس الخاصة بهذه القوى يجب أن تعتبر زائدة ولا حاجة إليها ولكن شكسبير براء من هذه السمة ، وهو من هذه الناحية أقرب إلى تولوستوى منه إلى دستوففسكى .

إن شخصيات دستوففسكى المسرحية تعتمد على سر فما هو ياترى سر ستافروجين وسر الأمير ميشكن اللذين كانا شخصا واحدا ، الشخص نفسه ، في مرحلة مبكرة من عملية دستوففسكى الخلاقة ؟ في رأى دستوففسكى كما في رأى عديد من التقنيين ^(١) الدراميين الأقل مرتبة ، يشكل مثل هذا السر جوهر الدراما . لقد أعلن دستوففسكى أن بوشكن كان يطوى بين جوانحه سرامات دون أن يكشف عنه : وهو يقف من الشاعر الموقف نفسه الذى أخذ من الشخصيات الأدبية الماضية - هاملت ودون كيشوت والأمير هال . إنه سوف يرتاد سرهم وينشره في شخوصه التى يبدعها . ومع ذلك فإن براعته الفائقة في الأسلوب الدرامى تضعف عنده بسبب أستغراقه في قوانينها وقواعدها . إن السر - إن صح التعبير - يمكن أن يبرز للعيان فجأة - في إحدى الفصائح البالغة الذروة - ولكنه يبقى لغزا لا يمكن حله أبدا . فماذا عسى أن يكون أمر ستافروجين وميشكين ؟ وماذا كانت هوية اليوشا ؟ وما عسى أن يكون «النذريف» الذى سيتفتح في طبيعة اليوشا المشرقة ؟ لن يتاح لنا أن نصل إليه أبدا . ونحن لا نستطيع ، لأن السر لا يكمن في أنفسهم ، ولكن في الموقف الذى يتخلده راويتهم . وفي نظره فإن الطبيعة ، وحدها التى يتنازعها سر الشهوة الداخلية الذى لا يمكن وصفه ، واللامعقولية ، تستطيع أن تنقل إلينا صورة الخير : ان هؤلاء الأخيار في أنفسهم ، وفي بعضهم البعض ، - مثل بير وناثاشا - يجسدون هذا السر لا غيره ، وعلى هذا فهما شخصيتان غير دراميتين ، وغير مرجعتين للصدى ، عديمتا القيمة . لقد بسط دستوففسكى

(١) الفينيون الاختصاصيون بالدقائق الفنية لموضوع أو حرفة ما .

هذا المعتقد في نظرية ، هي نظرية الخاطئ العظيم الذي يائس في طريقه إلى الله ، أو - لأنه في لاهوت دستوفسكى يكون الإثنين فعلا شيئا واحدا المتعلق «المفكر الحروفقا لموحيات العقل» المفكر الذي يرتبط من جديد بالشعب في المسيح . وكما قد رأينا ، فإنه لم يتحقق قط واحد من هذه الأشياء ، على الرغم من أنه في السنوات الأخيرة من حياة دستوفسكى كان اليوشا^(١) هو بطله المختار في هذه المحاولة الممتازة لإيجادها .

ولم تنجح - مع ذلك - شخصية واحدة من شخصيات دستوفسكى الدرامية في نقل رؤياه للخير في المصطلحات الوحيدة التي نستطيع بها فهمها عمليا - مصطلحات السلوك اليومي التي تنقيد بها . ومن الناحية الدرامية فنحن نرى لمحات منها فحسب ، رؤى مفاجئة ، مثل تلك اللحظة العظيمة التي يعيشها ميتيا^(٢) بعد حلمه . وفي «رجل تحت أرض الحجر» وحدها تتحقق لنا بأسرها - بالتأكيد - في مصطلحات الألفة الكاملة المفتونة . إنه أعظم نصر أحرزه دستوفسكى ، وإنه لمن الأهمية العظمى بمكان أن الصوت الصادر من تحت الواح أرضية الحجر ينتهي بشيء يشبه الجسم إلى حد كبير جدا ثم نحه له ليزي في قوة عناقها ، مثل «الرجل الخفي» الذي يسلم الروح ، يصبح منظورا بين ذراعها . لأنه ربما يكون هذا العناق هو الوحيد في روايات دستوفسكى ذا الطابع المادي الجسدي فيه . ولقد سبق أن أشرت إلى تلميحاته غير المتوقعة للإمتحان الذاق والسخرية الذاتية : والحقيقة الواقعة وهي أن الأب زوسسيا - في رواية الأخوة كارامازوف - لانتن جثته بعد الموت فحسب ، ولكنها تنتن بصورة أفظع مما كان ينتظر ويتوقع ، قد يكون مثلا آخر عليها . ان روح الدعابة عند دستوفسكى ليست دائما غريبة تقليدية ، ولكنها باسلة وغير متوقعة . ونحن نراها مرة ثانية في تقديم الأب فيرابونت ، وهو شخصية تكاد تكون تولوستية من حيث توازنها وتحليلها وهوها . ان الوضع يكاد أن يكون هو أن دستوفسكى بعد أن تجاهل الجسد لزم من طويل ، عاد يؤكد ذاته من جديد .

فهل لا يعزى نقص قوة الإقناع في ستافروجين والأخوين إلى الأعمال التي تفترض فيهم - ان فكرة «العمق» في شخصيات مؤلف قلما تصمد للاختبار - ولكن لحاجتهم إلى الوجود المادي ؟ من المحتمل ان تولوستوى كان يرى هذا الرأي ، فإن العمل الوحيد لدستوفسكى الذي نال إعجابه دون تحفظ كان «بيت الأموات» الذي كان جميع المدانين فيه «المتهمين الذين جرمتهم المحكمة» ذوى كيان مادي ، سيقانهم حقيقية ، ومصفدة بأغلال حقيقية كذلك . وإنه لحق أن الأمر يبدو كما لو كان إدراك دستوفسكى لهذا النوع من الحقيقة يمنعه عن احتمال طرق موضوع هذا الإنسان الخارجى ، ويحول دون مسرحة روح

(١ ، ٢) أخوان شقيقان من أبناء بارثل كارامازوف في رواية «الأخوة كارامازوف» لدستوفسكى .

وجوده . ان الصورة الشخصية الكثيرة العجيبة في رواية «بيوت الموت» تعتمد كلها على جهله الصريح بماهية ما تكون عليه موضوعاتهم حقاً . «ولأننا» «نرى» «جازن» المجرم الذى يغتصب الأطفال ، ويقتلهم ، لم يعد ثمة مدعاة للسؤال : لماذا فعل ما فعل ؟ إنه جبل على هذا النحو وكفى . ويعتمد دستوفسكى على عدم رؤية ستافروجين ، ولأننا لا نرى ستافروجين فحينئذ نستطيع أن نخلق له من عالمنا عدته كلها من ضمير وماض ونربت هذا وذاك وكأنها أشياء فرضية اعتمد فيها دستوفسكى على قدرته في الخلق والابتكار لكى يجعل للحياة معنى . ان الأجسام ، والامتدادات المادية الجسدية في الفضاء تكفى نفسها في «بيت الموت» حيث يظهر مدى أستطاعة دستوفسكى ان يشعر بها بصورة تدعو إلى الاعجاب والعجب ، وهو يفضل تفضيلاً له معناه ومغزاه وأهميته ، المجرمين الشائعين المبهمين الذين لا يسبر غورهم ، على المسجونين السياسيين المتفتحين ذهنياً وفكرياً .

إن كل شخصيات تولوستوى تبدأ بجسد ، غالباً ما يظهر في صورته المجسمة أمامنا بواسطة لسة واحدة ملفقة للنظر من الوصف المادى ، تنتهى أحياناً (مثل الأميرة الصغيرة) عند هذا الحد بغير ما زيادة أخرى - وفي أحيان أخرى - مثلما يحدث في الحياة الواقعية - نبدأ بالتسليم جدلاً بالجسد ، لا نكاد نلاحظه إطلاقاً في اهتمامنا بما يحدث داخل العقل . ولكن الجسد دائماً هناك ، منفصلاً تمام الانفصال عن الأجسام الأخرى ، ومادام منفصلاً على هذه الصورة ، ومنعزلاً أيضاً في وعيه العقل ، لا توجد هناك مشاركة بدئية ما تجعل مبادلات دستوفسكى درامية إلى هذا الحد . إن الجسد عند تولوستوى شيء أكثر إبهاماً وغموضاً إلى حد بعيد عن «السر» عند دستوفسكى . وهذه الشخصية القوية الثابتة هى أيضاً في كثير من الحالات الفردية ، شاعرة بذاتها واعية لها إلى درجة عظيمة . إن شخصيات تولوستوى واعية بذاتها جسمانياً ، كما أصبح تولوستوى واعياً لذاته وهو في الثالثة من عمره حينما كانت يدها تريتان بسرور الجوانب المنحدرة لحوض الاستحمام الخشبي الذى كان يغتسل فيه ، إن استمتاعنا بهذه الشخصيات ينبع إلى حد كبير من قوة الرضا الذى تستشعره هى عن أنفسها .

وسوف نجد هذا الإكتفاء الذاتى ، أو هذا التقدير الذاتى ، Samodovolnost - ، فى كل مكان من رواياته ، وبصفة خاصة فى «الحرب والسلام» . سوف نجد إشارات فى كل مكان إلى أن شخصياته كانت راضية عن أنفسها . أنه شرط حيوتهم - فإذا ما حرموا منه ، توقفوا عن الحياة والوجود . إنها لئست نظرية صبيغت أو لقيت الموافقة ، إنها خاصية حياة الكائن تماماً وصفتها المميّزة فحسب ، ومع ذلك فإن القول بأنها غير مستحسنة مبالغة فى الحقائق : وطبيعى أن يكون تولوستوى قلباً وقالباً مؤيداً لها ، فهو لا يستطيع إلا أن يظاهرها ، إنها جانب من جوانب ثقته الضخمة بنفسه ، وثقته بكيانه الذاتى . إن هذه الثقة أرسقراطية فى أعماق صورها ، لا بالمعنى الطبقي إلى حد كبير - على الرغم من أن هذا يدخل فيها - ولكن بالمعنى الذى يكون فيه الإكتفاء الذاتى الكامل أكثر المشاعرة

أرستقراطية ، كالشعور الذى قد يوجد بين الملك والشحاذ ، والذى يوجد دون ريب بين
بير ، الذى يمرح فى شعوره الذى عثر عليه حديثاً بهذا الاتحاد ، والجندى البسيط كاراتيف
الذى يتمتع بهذا الاتحاد على غير علم . إن معظم نساء تولوستوى - وبخاصة ناتاشا - هن
هذا الاكتفاء الذاتى أو التقدير الذاتى فى أقوى صوره وأشكاله . ولا يوجد أحد أكثر وعياً من
تولوستوى بأن الفتيات الشابات مهما ظهرن بمظهر البراءة والسذاجة والغفلة - على إحساس
بدنى قوى بلذاتهن - وهذا أكثر جوانبهن سحراً وأشدّها فتنة . (والشبان لديهم هذا
الأحساس الذاتى البدنى أيضاً ، ولكنه فى الشباب أقل سحراً وفتنة منه عند الرجال ، على
الرغم من أن تولوستوى ينقل هذا السحر بقوة مماثلة) . إن لى ريب من أن قدراً كبيراً من
الاستياء الذى يستشعره بعض القراء لشخصيات تولوستوى البطولية - وبخاصة لناتاشا -
يعزى إلى غرورها الأرستقراطى الهادى الذى لا يقهر . فهى لا تتنازل كى تكون ذكية وهذا
ما يقوله بير فى إعجاب عن ناتاشا . ومن الطبيعى أن شخصيات تولوستوى لا تكلف نفسها
عناء لكى تفرض على الآخرين الإعراف بحقوقها ، أو لكى تعرض أى لون من ألوان
التفوق المكتسب أو المفروس فى الإنسان . وكإحدى نساء هنرى جيمس المتشائحات ، تبدو
شخصياته مدركة بصورة ذاهلة جنونية «للإحتفاظ بكل مزية فى كل لحظة من لحظات
حياتها .» إن المزية هى تفردهم المادى .

٥

ونحن نشعر أن دستوفسكى يعايش شخوصه فى حالة من النور والظلام ، ويستيقظ
فجأة مجفلاً ليصغى إليها كما لو كانت افتتاحيات مقطوعات موسيقية ، أو (مثلاً) عند
أفلاطون ، وهو يدفعها صعداً هنا وهناك بينما هو باق - فى الوقت نفسه - رهن أشارتها .
فهو صبى الساحر ، أو المسرّم^(١) عند ديكنز ، الذى تعلم منه الكثير ، ومع ذلك - فإنه كما
رأينا - قادر على التعرف على عنادية^(٢) مخلوقاته البدنية الخالصة واحترامها - مثل دونيا ،
«رجل تحت أرض الحجر» .

وهو مثل شكسبير يمكنه أن يختار أحد الأمرين ثم ثانيهما تأمينا لمصلحته وتأييداً لحجته .
فهل يفعل تولوستوى ذلك؟ إنى أعتقد أن على المرء أن يعترف بأنه غير قادر؛ فحينها تعطل

(١) الذى يسير أو يمشى وهو نائم .

(٢) اللاتسلطية أو عدم امكانية التسلط .

شخصياته من الفهم المتصل الواصل بأنفسها فأنها تصبح ، إذا جاز التعبير - تحت رحمة خالقها ، وربما يكون من المحتمل أن دستوفسكى يتمتع بمجال خلاق عظيم من الوجهة النظرية .

ولما كانت شخصيات تولوستوى منعزلة بكل ما فى هذه الكلمة من معنى ، فقد أصبح انعزالها «مع» تولوستوى . إن دستوفسكى لا يتحدث إطلاقاً عن شخصياته حديثاً بصيغة الملك : إن تولوستوى (وبوشكن) غالباً ما يعلن هذا . أنه لمن نافلة القول أن ذروات دستوفسكى غالباً ما تبدو صنيعة الاختراع والتدبير ، ومع ذلك فهو لا يستحوذ على أشخاصه إلا قليلاً . إن اغتيال «شاتوف» فى رواية «المأخوذ» ، مثلاً على الرغم من أنه مؤلم موجه ، ولكنه غير مثير للمشاعر - قد أحكم تدبيره فى حرص وعناية على مدى ماض طويل بعيد جداً . ونحن لا نصدق دستوفسكى إذا قال لنا أنه لم يكن يعلم أنه سوف يقع ، على الرغم من أننا نصدق تولوستوى حين يخبرنا أنه لم يكن يدور بخلفه الواعى أن أنا سوف تلقى بنفسها تحت القطار ، ثم نصدق بوشكن - بين يين - حين يقول : «أن تاتيانا^(١) قد ذهبت وتزوجت - لم أكن أظن قط أنها تفعلها .» إن تولوستوى وبوشكن كليهما ، يمتلكان شخصيتهما على الرغم من أنها لا يسيطران عليهما أو يتحكمان فيهما : أما فى حال دستوفسكى فالأمر يبدو على النقيض تماماً .

ونحن نرى ورطة تولوستوى حينها يعجز عن أن يتعرف على شخصية فى أوضح أوضاعها وأجلى صورها كما فى حال بلاتون كراتيف فى رواية «الحرب والسلام» . إن تولوستوى يكاد يبدو فى الواقع مقيد الفكر أو الأسلوب وهو يحاول أن يمنحه الاستقلال الجسدى ، ويؤكد المرة تلو المرة «اكتماله» (ان اكتمال الوحدة المفردة يظهر أنفصالها عن الوحدات الأخرى) وصوته ورائحته . ولكن المحاولة هنا تحبط نفسها . إنه لأمر أساسى أن كراتيف يجب ألا يشعر بأنه «تشخيص لروح البساطة والحق ، الكامل الخالد ، الذى يتعذر فهمه ، ولا يسبر غوره ، لأن هذا اللا شعور ، أو اللاوعى ، هو جماع إعجاب ببيريه ، ومع هذا ، فإنه بدون مثل هذا اللاوعى لا يستطيع أن تكون له حياته الخاصة المستقلة عن تولوستوى . إن التأكيد على الكمال ، والرائحة ، وغيرهما ، يجعلها حاسمة هنا ، لأنها (المال والرائحة . . . الخ) ليست جوانب متعددة لاكتفائه الذاتى ، أو تقديره الذاتى لنفسه ، Somodovolnost - ولكنها أشياء فرضت عليه فرضاً من الخارج . إن أبسط شخصيات تولوستوى حينها تؤدي مهمتها على نحو حسن أو غير حسن ، وتخرج وتبتعد ، لا تكون واعية - فى نبل - بذواتها ، ولكنها - على العكس - تكون مشحونة بحساس عما يعنى

(١) «تاتيانا» مضافة إلى ضمير الملك للمتمكلم .

أن تكون هي أنفسها . إننا نرى في أحد المناظر في «البعث» فلا حين - رجل هرم وعجوز - يتجاذبان الحديث مع بطل الرواية . والعجوزان كلاهما يشعران بارتباكهما ، وارتباكهما حياله . «كيف حالنا ؟ - نحن على حال سيئة جداً ، قالها الرجل متشدقاً وكأنها تمتعه» ، وبدا أن العجوز تفتخر بالطريقة التي تصرف بها مع واحد من السادة » .

إن السجناء الذين يقتلون رمياً بالرصاص قبيل أن نلتقى بكارتييف هم من النمط نفسه الذي ينتمى إليه ، ولكنهم حقيقيون - في قوة - لأنه ليس بوسعهم أن يدركوا أو يصدقوا ما سيحدث لهم - «وهم لا يستطيعون أن يصدقوه لأنهم هم وحدهم الذين يعرفون ماذا تعنى حياتهم بالنسبة لهم ، ولهذا لم يدركوا أن يصدقوا أن تلك الحياة سوف تنتزع منهم . فهم وحدهم الذين عرفوا ماذا تعنى حياتهم لهم أنفسهم - هذا هو محور الموضوع ، وهذا هو السر الذي من أجله يبهيم تولوستوى حريتهم . «لأنى أنا نفسى وحدة إنسانية ، وأنا وحدى الذي أعرف معنى تلك الحياة التي تنبض في جسدى وأهميتها لى» . إن تولوستوى - عادة - يتمتع بأقوى حاسة لهذا الموقف ، ومع ذلك فإن تفصيلاً دقيقاً صغيراً في هذا الوصف لكارتييف ، يترك فينا أنطباعاً بالتصريح به : أن بير يعنى أن كارتيف لن يشعر بالحسرة البتة لفقدانه ، وأنه هو أيضاً ، أى بير ، لن يهتم لانفصالهما ، وهذا يحمّلنا على الاعتقاد بأننا إذا كنا لا نظن أن كارتيف يؤدى مهمته ، فإن ذلك ، ان صح التعبير ، ليس ذنبه ، ولكنه ذنب تولوستوى وذنبنا . إن ما نظن أنه لا يتعلق بكارتييف ولا يخصه - كنا نهم به اهتماماً غير متكافئ معه . وحتى حياة كارتيف في محيط هذه الحقيقة العظيمة ، والتي لا تنحل البتة حينما نثقبها ونسبرها ، يرينا أن الحقيقة عند تولوستوى لا تتأثر إلا قليلاً بشيء ما «لا يتم» فلا يوجد وضع يجب أن نتذكر فيه - كما نتذكر في حال دستوسفكى - أننا نقرأ رواية ، وهذا يدفعنا قدما نحو تفسير قبولنا لطغيان تولوستوى الشخصى وأحكاميته^(١) المجردة (في الكلام) ووضوحه المتغطرس المستبد .

لأنه على الرغم من - وربما بسبب - قوة موقف تولوستوى العقلى أو العاطفى المقنعة ، فإنه يعرف مفهومه للحرية ، ويحدده لنفسه وللآخرين بكل وضوح . ففي نهاية رواية «الحرب والسلام» يخبرنا أن «العقل يعبر عن قانون المحتومة ويجسده ويرمز إليه ، والوعى أو الشعور يعبر عن جوهر الحرية . الحرية هي وعى وجودنا الجسدى وكيونته . أن الإنسان المجرد من الحرية لا يمكن إداركه وفهمه إلا كمحروم من الحياة . «إن الوعى يقول : إنى أنا وحدى الكائن ، وكل ما هو موجود ليس شيئاً إلا أنا»

(١) الاحكامية في الكلام : كون الكلام جامعا مانعا ومختصرا ومفيدا .

ويواصل تولوستوى حديثه قائلاً : «إن الحرية التي لا تحدّها حدود ، هي جوهر الحياة في وعي الإنسان وشعوره . أن الحرية هي الشيء الذي اختبرناه وفحصناه . والمحتومية^(١) هي التي تتولى هذا الاختبار أو الفحص . أن الحرية هي المضمون والأحكامية هي الشكل» .

إنه بفصل مصدرى الإدراك الواحد عن الآخر فحسب - هذين المصدرين المتصلين أحدهما بالآخر إتصال المضمون بالشكل - نحصل على مفاهيم الحرية والمحتومية الكلية المتبادلة . ويتوحد هما فحسب نصل إلى مفهوم واضح لحياة الإنسان .

إن الحجة واضحة ، ومع ذلك فإن ما تبقى لدينا منها هو المقدمة المنطقية : «إني أنا وحدى الكائن ، وكل ما هو كائن ليس شيئاً إلا أنا .» يقول شيتوف بجفاف : أن السولويسيه^(٢) كان مذهب تولوستوى العنيد في شبابه الباكر ، في الوقت الذي لم يكن قد عرف فيه ما يفعل بالفكرة غير المرتبطة بموضوع البحث ، الخارجة عنه ، والتي تبهظه ، ولهذا فقد تجاهلها ، إلا أنه في النهاية عاد إليها . فكلما تقدمت السن بالإنسان زاد علمه ، للارتفاع بالآراء الخارجة عن الموضوع» .

ومع ذلك فإن كلمات تولوستوى تتضمن أى مفهوم للفن ، وذلك يصدق إلى حد كبير على طريقته في انجاز رواياته أكثر مما ينطبق على نظريته المقررة في الفن . إن وجهة نظر الخلاّق التولستوى^(٣) العظيم ، «كل ما هو كائن ليس شيئاً إلا أنا» ، ومع ذلك «فإن المحتومية هي الشكل» . ولكي يكره قراءه على أن يتقبلوا النظرية الأولى من غير سؤال أو اعتراض ويصدقوها بسذاجة ، عليه أن يقنعهم بالثانية . إن عالم تولوستوى في أتم معانيه هو عالم الوعي السولويسى ، وعالم المحتومية الخارجى . ففي كم من الكتاب الروائيين

(١) المحتومية أو اللزومية : كون الشيء محتوماً أو لازماً .

(٢) السولويسية : نظرية مثالية ذاتية . وطبقاً لهذه النظرية فإن الإنسان وشعوره هما الكائنات ، والعالم الموضوعى بما فيه من ناس ، كائن فقط في عقل الفرد . ومن حيث المبدأ فإن كل فلسفة ذاتية مثالية ترد حتماً إلى بيركل وفيلخته . ولقد دنا فرويد ومؤيدو المدرسة الذاتية (الدائى = المقصور على العقل أو الوعي) إلى هذه النظرية . إن وجهة نظر «السولويسيزم» تجرد النشاط الإنسان والعلم من كل معنى أو أهمية . ولهذا السبب فإن الفلاسفة الذاتيين المثاليين يحاولون تحامى السولويسيزم المطلق . وتحقيقاً لهذا الغرض فهم يفترضون وجود الفرد - الأسمى العام ووعى آلهى وطبقاً لنظرية المعرفة فإن هذا المذهب يعتبر الإحساس المصدر المطلق للمعرفة .

(٣) نسبة إلى تولوستوى

الذين جاءوا بعد تولوستوى (وهيمنجواي^(١)) مثل واحد منهم) لا نعى أولية الشق الأول : «كل ما هو كائن ليس شيئا الا أنا .» ، والإهمال الكلى للشق الثانى ، وهو أن المحتومة هى الشكل . أننا كلما أكثرنا من قراءة تولوستوى زاد وعينا بالعلاقة الواضحة المتناسقة للنوعين من الادراك ، والاحساس بالتححر - لعالمه ومن ثمت لعالمنا - الذى ينتج عنه ويتبعه منطقيا أن الفن العظيم نوع من الخداع - المصادفة السعيدة ، بل والجاهدة ، تشكل خدعة . ففى عالم رواية «الحرب والسلام» نشعر أن كل شىء يحدث كما يجب أن يحدث ، ولكن أيضا كما يريد له كل شخص أن يحدث : الحرية والمحتومة فى تآلف تام ، وهذا الوهم المهييب الذى يصنعه الفن ، «يهدئنا ويرضينا» كما جاء فى تعبير ماثيو آرنولد ، «بما لا يستطيع أن يفعل شىء آخر» .

ولكن هل من واجب الفن أن يهدئنا ويرضينا ؟ إنه لا تولوستوى ولا دستوففسكى - وفى الواقع يكاد لا يوجد أى مؤلف روسى آخر - كان يمكن أن يفكر فى هذا الأمر إذ على الرغم من اعجاب تولوستوى بشوينهور ، لم يفكر قط عن شعور ووعى إن عالم الفن هو عالم الهلث ، والتحرر من الارادة . فإن الحرية عنده كانت جانبا من جوانب الحيوية والتزام المرء كلية بالوجود - فإن Zhizn ، كلمة الحياة فى اللغة الانجليزية ، المبتدئة بالحرف الاستهلالى أو الحرف الكبير (L) والذى يستشهد بها المؤلفون الروسون العظام تقريبا فى معظم الأحيان كما يستشهد بها النقاد المحدثون - لا تعنى التخلى عنها كما لا تعنى الدعة والإخلاد إلى الراحة . إن تولوستوى ودستوففسكى يتحدان هنا ، على الرغم من أن طبيعة الحرية عند دستوففسكى مختلفة جدا طبعا . أن «رجل تحت أرض الحجر» يجبرنا أنه كان ينتمى إلى منتدى قيادى ، وأنه «كرس نفسه لفن احترام الذات» ، واحترام الذات هذا هو فى الواقع صورة برجوازية متحجرة من الاكتفاء الذاق الأرسطوقراطى عند تولوستوى . ان الحرية عند دستوففسكى شىء رهيب غير قابل للتنبؤ به ، وإطلاق للرغبات كإطلاق الفتاة الكسيحة رغباتها فى رواية «الاخوة كارامازوف» تلك الفتاة التى تريد أن تصلب طفلا صغيرا ثم تجلس تجاهه تأكل كومبوت^(٢) الاناناس . ان تولوستوى المتعقل^(٣) ، والمعجب بالفيلسوف كانط ، يسند اسمى دور إلى العقل ، وإلى الحرية بوصفها الدائرة التى يتحرك فيها . وأما دستوففسكى - وفى هذا من الغرابة ما يكفى - فإنه يتفق مع هيوم فى «أنه - ولا ينبغى الا أن يكون عبدا للعواطف .»

(١) أرنست هيمنجواي الكاتب الروائى الأمريكى .

(٢) فاكهة مطبوخة بالسكر بطريقة تحافظ معها على شكلها .

(٣) أحد أتباع المذهب العقل .

انظر هنا ، إن العقل شيء ممتاز - وأنا لا أنكر ذلك لحظة واحدة ، ولكن العقل هو العقل لا أكثر . . . بينما الارادة اظهار لكل الحياة (وهذا يعنى اظهار الحياة الانسانية ككل ، بما فى ذلك العقل وكل نوع آخر من الملحقات تتضمنه) . انه لحق انه فى هذا الاظهار الخاص للحياة الانسانية يتضح انها فاشلة بما يدعو إلى الاسف ، ومع ذلك فإنها الحياة ، وليست مجرد حل الجذر التربيعى .

وربما يمكن القول بأن هذه التعليقات التى يوردها «رجل تحت أرض الحجرة» كانت قد كتبت لتنفيذ أقوال تولوستوى الذى كتب :

إن الحرية مستقلة عن الضرورة ، أعنى إنها مستقلة عن قوانين العقل الذى يحددها ، لا تختلف بحال عن الجاذبية ، أو الحرارة ، أو القوة ، التى تبث النماء فى الأشياء

لا تختلف بحال ، أعنى عن الحركات ، ودورات الشئون الدنيوية الثابتة التى يمكن التنبؤ بها . ان دوافع الحرية عند تولوستوى منتظمة تماما مثل الحصاد سواء بسواء : وهى عند دستوفيسكى معقدة وعشوائية مثل وابل من الشهب وتولوستوى ايضا يرغب فى أن يسوى بين القانون العلمى والقانون الطبيعى ا فإن الانعزال «السولييسى» للفرد لا يختلف فى نظره عن أية ظاهرة طبيعية أخرى ، يمكن وضعه فى خريطة أو رسم بيانى ، طبقا لقوانين العقل الذى يحدده . أما عند دستوفيسكى فإن إرادة الفرد المجنونة يجب أن تؤدى إلى الله ، لأنها لا يمكن أن تؤدى إلى أى مكان آخر .

إن رغبة تولوستوى فى أن يعين حدود الحرية والضرورة وينسقها لا تعنى شيئا عند دستوفيسكى ، فهى منسجمة فى الروح مع حرية شخصياته ، وهو ليس حراً أكثر مما هم أحرار : أن مفهوم حرية الشخصية وتحرير القارئ اللازم لهما كنتيجة منطقية - وهو محدد واضح المعالم إلى مدى بعيد فى عالم تولوستوى - يكون مقطوع الصلة بالموضوع فى شخصيات دستوفيسكى . إن الحرية عند تولوستوى تبدأ بالانفصال ، بالأجسام التى لا يعتدى بعضها على بعض ، والفن يبدأ بوعينا بأجسام الناس الآخرين ، بشقة «الأميرة الصغيرة» العليا ، وسيفان فيلسوفسكى الممتلئة ، وعادته فى الجلوس على إحداها مثنية تحته : وعادة أنا الجديدة ، كما لاحظتها دوللى ، فى أن نغمض عينيها نصف إغماض «وكأنها تطرف إلى حياتها حتى لا تراها إطلاقا .»

هذه الصفة المحددة القاصرة على القلة فى فن تولوستوى قد تكون شيئا محمدا أو مقيدا ، وقد تكون فى النهاية شيئا موقعا للكتابة فى النفس ، كما هى الحال مع كثير من الكتاب الذين يبدو أن ، كما يفعل ، يمثل هذا التعريف وينتهون أيضا على هذا الغرار . وغالبا ما كانت الملاحظات المماثلة التى أبدتها فى الحياة الواقعية - كما يشعر المرء - فجبة قارية معا . ان «الاحتفاته عن تورجتييف» «هز أردافه الديموقراطية» لتؤذى المرء وتغضب به

غضباً شديداً ، لأنه بات من العسير فيما بعد ألا نفكر في تورجينيف . ان لمسة تولوستوى الواثقة في غضب توقعنا في الشرك بانطباع جسدى متميز . ومع ذلك فإن شخصياته تؤدي مهمتها سواء أكان على نحو حسن أم غير حسن خيرا من أصدقائه ، فهم أكبر من أن تحتويهم هذه القسوة المقيدة ، وربما لا تفيق أنا - بعد مقابلة فرونسكى - من خوفها المفاجئ الذى بعثه فيها كبر اذنى كارينين وبروزهما البالغ ، ولكننا نحن نستطيع أن نفيق من هذا الخوف المفاجئ وقد يتم لنا ذلك . ويسير كارينين في حال سبيله قدما ، وقد نسينا أذنيه ، لكى يصبح واحدا من أكثر الشخصيات التى نذكرها في دقة وبراعة في الكتاب ، لأنه واحد من الصق الشخصيات التى «نعاشها» بالأجساد . وانه لمن الجدير بالملاحظة في هذا السياق أن د . هـ . لورنس ، الذى له كثير من قوة تولوستوى الخارقة للعادة في الوصف بما يكاد يبدو عنده نوبة مرض جسدية ، لا يستمر ألبتة في معاشة الشخص الذى يكون قد فهمه تاما . إن قوته الخلاقة تجريدية ، كما ان قوة تولوستوى جسدية : فهو ينبذ هؤلاء الذين يكرههم بتعنت ضار . وبالإضافة إلى ذلك ، فليست له - ولا يرغب في أن يكون له - معرفة تولوستوى الضخمة بالحياة . ان صوره الشخصية المتعددة غير المتعاطفة تتركنا في نهاية المطاف ونحن في شك من أمرنا ، لأنها (الصور الشخصية) تأبى الاعتراف بوجود العالم الواقعى الداق التماسك الذى تعيش فيه الضحية . ان تولوستوى بما اوقع من طول الباع على امتداد الزمن ومن حبه للاستطلاع ، وخبرته بالحياة والناس ليعوض الانطباع الاوّل في الذهن التى يظهر في بادئ الأمر أن قوته الاختراقية^(١) الدقيقة تفرضها عليه فرضا . ومن المنطقى أن منهجه ينتهى بنا إلى عالم مغلق ، ومع ذلك فإن عالمه يظل مفتوحا .

فعلى الرغم مما يبدو من الايجابية والثقة في أبعاد «الحرب والسلام» و«أناكارنينا» لا يوجد هناك تحليل كامل أبدا ، لأن الإصرار المحدد الواضح لا يضع نهاية الشخص أو القصة ، بل يعطيها دفعة قوية من الحيوية الفجائية غير المتوقعة . وعلى هذا ففى اللحظة التى يصرح فيها الأمير أندرو بحبه لنا تاشا ، «أمسك بيدها ، ونظر في عينيها ولم يعثر في قلبه على حبه الذى كان يضمه لها .» ان اللحظة ، وهى مقنعة كل الاقناع ، مازالت غير قتالة ، لأنها لا يركن إليها بوصفها نقطة أدبية أساسية أو حجة سيكولوجية . فهذه اللحظة لا يصطنعها تولوستوى لأسباب شبيهة بأسباب سارتر ، الذى يكره عاشقه على أن يقول : «أنا لا أحبك» حينما كان على وشك أن يقول : «أنى أحبك» . وبدلا من الاحاسيس التى أصبح الأمير أندرو يألف التفكير فيها كحب ، فإنه الآن يشعر بالشفقة ، والخوف «وباحساس طاغ بل ومبهج بالواجب بات يربطه الآن بها إلى الأبد .» وكانت الأحاسيس الإيجابية يتبع أحدها

(١) الاختراقية : القدرة على الاختراق وبخاصة : القدرة على التمييز والفهم بعق وحدة ذهن .

الأخر . ولم يكن هذا هو نهاية العملية - لأن العملية لا نهاية لها . والشئ نفسه يحدث في «آنا كارنينا» ، بعد زواج كيتي وليفين ، فبعد أن وصف تولوستوى كل أحاسيسها الجديدة المذهلة أدرك في هدوئها أنها لم يكونا قادرين قط فيما بعد على الألفاظ بأفكارهما إلى هذا الوقت دون أن يعتربها شعور بالاكثاب والعار . وهذا لا ينتقص من صدق القصيدة ، ولكنه يزيد من قوتها وفعاليتها بالتعبير عن طبائعها وعن المجتمع الذى يعيشان فيه ، وإنه لمن الواضح الجلى الذى يبعث القوة والحيوية أننا نتقبل هذا الصدق بمثل ما نتقبل به اللون نفسه من الإمتاع .

٦

إن الشخص الذى لا يهتم بنفسه لا يستطيع أن يهتم برواية عظيمة ، ونحن بقراءة تولوستوى نمر بتجربة أعلى مستوى مما نمر به مع أى روائى آخر ، تلك هى تجربة ادراكنا لأنفسنا ، هذا الادراك الذى يؤدى بنا إلى زيادة معرفتنا بذواتنا . وبالإضافة إلى ذلك فإن الصلة بين الذات - ذاتنا وذات تولوستوى - وبين بقية المجتمع لا تدعو إلى استثناء الذات أبدا : فهو لا يضعنا نحن ونفسه البتة خارج العالم الذى يكتب عنه . إن قلة من الكتاب الروائيين تنهرب من بعض ألوان الكتمان على القارئ فى أسلوب التأليف وهم يصفون نظاما اجتماعيا . إن رواية إيفلين ووه فى «برايد يزهد يزار ثانية» ، مثلا ، لا يعطينا أية علاقة لادراكه مدى عظمة الأهمية عنده لتلك الحياة الاجتماعية التى يصفها لنا ، وألوان القلق والهاجس التى تسببها له . إن معرفة^(١) الذات تمتنع علينا وحينئذ نتوقف وتتعلل عن العمل فينا ، ويكشف تولوستوى عن لون من الموت فى غير ما شفقة ولا رحمة ، يحدث فى مجتمع لا يستطيع أعضاؤه درس مطالبهم لكى يكونوا على ما هم عليه . إنه مجتمع «موت إيفان إيفتش» . وعن لون آخر مؤثر وبارع من المراوغة القصصية ، ولكنه على الرغم من ذلك يساعد على إبهام العلاقة بين المؤلف والقارئ ، يمكن أن يوجد فى سلسلة انتونى باول «موسيقى الزمن» وهو يلتمس العذر لهؤلاء الرواة - كما يلتمس لنا عذرنا معهم - للجهود الصريحة التى تبذل عند معرفة الذات ، عن طريق التعديل الأدبى الذى يشبه - فى هدفه غير المنطوق ، لتجنب الصعوبة - تعديلا أو تكييفا اجتماعيا . إن ما يقدم لنا عوضا عن هذا هو أسلوب من الانعزال المشكوك فى نتيجته ، مقعد امامى فى العرض الاجتماعى .

(١) معرفة الذات : فهم المرء لقدراته ومشاعره ودوافعه .

ربما كان كلاً المؤلفين يرث هذا الاجراء من المثل العظيم لبروست ، الذى ينشئ كل بنائه الاجتماعى الفسيح فى النهاية لكى يعطى روايته قوة وماضيا فحسب ، فبتذكره كله يفصل نفسه عنه ، وهذا يضعنا خارجه على بعدين ، وهو بمعنى من المعانى الوضع الذى فيه نريد أن نكون . نحن خارج بروست الذى هو فى الوقت نفسه خارج عالم روايته . وهذا لا يمكن أن يحدث مع تولوستوى . فهذا الأسلوب من الخداعية^(١) التقنية^(٢) الذى به يضع المؤلف نفسه ، ويضعنا معه ، فى علاقة مفضلة مع الرواية والعالم الذى تصفه ، غريب كل الغرابة عليه . أنه تولوستوى ، وشخصيته الروائية ونحن الذين نرتكب معا الخطأ فى السلوك الاجتماعى فى الحفل الراقص ، نحن والذين ظنوا أنه لا يوجد سيد يلبس هذا الضرب من القفازات ، الذين يزجرون حينما يرعون الخوذى فى ثقة . ونحن نبدو عرضة للانتقاد كما تبدو شخوصه ويبدو هو نفسه ، وكما أن تولوستوى لم يحقق قط الحصانة أو العصمة ، كذلك نحن لا نحققها البتة .

أن منشأ هذه البساطة التى تكاد تبلغ حد الاحباط هو افتراض تولوستوى الفرض العظيم بأن العالم هو كما يراه ، كما يقول انه كائن هكذا يبدو . فهو لا يحتاج إلى نظرية لكى يعرف كيف يرى العالم وكيف ينقل حقيقة . وعلى الرغم من أنه كان سيستغرق ، كما سنرى ، فى المشكلات التقنية المفضلة لدى الكاتب الروائى ، فإنه لم يكن قط فى أية لحظة محتاجا إلى الايمان الراسخ الاساسى بالرواية ، فإن المعانى النظرية المتضمنة فى هذا الشكل من الخلق لم تكن تعنى شيئا عنده . فهل أصبحت الرواية - كما يميل إلى الاعتقاد واضعو النظريات الأجلاء من مثل لوكاس - الشكل الفنى المميز «للاغتراب» ، واحساس الفرد بالانفصال التام عن بيئته وعن العالم اجمع بصورة عامة ؟ وهل فكرته الأساسية النموذجية كلها عن الأفراد المنفصلين ، واهتمامه هؤلاء المنفصلين ، انعكاس لمحاولتنا إيجاد عوض فى الفن عن حالة افتقدها الفرد عرف فيها بيئته عن طريق انتمائه إليها وليس بمعانياتها من الخارج ؟

من المحتمل أن يكون هذا هو الواقع ، ولكن تولوستوى لا يبدى أقل اهتمام بمثل هذه المشكلات . والحق أن من المحتمل ان يكون عصر كتابة الرواية العظيم قد انتهى حينما يبدأ الكاتب الروائى يسأل هذه الأسئلة وأسئلة أخرى مثلها . ان جميع الكتاب الروائيين من أصحاب النظريات الضمنية أو الصريحة عن علاقة (الرواية) بالحياة هم بالتأكيد مغربون - ان الاصطلاح أو التعبير النظرى يلائم الموقف هنا - لهذه الحقيقة ذاتها : انهم - اجبارا أو

(١) حالة كمال الفصحى ، ص ١٠٠

(٢) الفصحى ، ص ١٠٠

اختياراً - يضعون أنفسهم خارج ما ينظرون اليه من الداخل ، ويتساءلون : أى أسلوب من البناء هذا الذى سوف يتبينونه مما يتاح لهم أن يشاهدوه من العالم ، ان انعزالهم يفرض عليهم نظرية عن طبيعة الحياة نفسها . «ماذا تكون هذه الحياة ؟» هذا هو السؤال الذى يلح على فرجينيا ولف دائماً . ان ما يتركه فينا انطباع التألق الأكمد لرواياتها ، والكلمات كأشياء ، يبدو أنه نتيجة هذا البحث ذاته عن الشفافية . إنها تبتدع لأنها عاجزة عن أن تكون شفافة ، وإذن لا تبدو إبداعاتها - فى نظر معظم الناس - تمثيلاً صادقاً وتصويراً ملائماً للحياة .

وكما سوف أحاول أن أبرهن فى الفصل الأخير ، فإنه على الرغم من أن رواية باسترناك - «الدكتور جيفاجو» تبدو لي أنها تستمد حياتها وصدقها من بحث لا شعورى للتقليد التولستوى ، فليس ثمة شك فى أن باسترناك نفسه أخذ نقطة إنطلاقه - مثل كثيرين جداً من الروائيين المحدثين - من نظرية عن طبيعة الحقيقة ، وهى نظرية تختلف حقاً عن نظرية فرجينيا ولف وروائيين آخرين أحدث عهداً ولكنها تشبه نظريتهم فى أن تأثيرهم يستهدف إيجاد بناء يكون بديلاً للشفافية . إنه يرفض - كما يروى أنه كان يقول - الكارثة المتأصلة فى صلب رواية القرن التاسع عشر (ونحن نذكر أفكار فرجينيا ولف بأنه يمكن تقديم الحقيقة فى صورة ملائمة فى قصص متعاقب ومتتابع على نمط آرنولد بنيت) . إن الحقيقة عندى لا تكمن هناك ، ولكن فى تعددية الكون فان الطبيعة أغنى بكثير بمصادقاتها من خيالنا . . . ومن الطبيعى أنها صنعت المصادقات عن قصد . . . كما لم أصور خصائص الناس تصويراً كاملاً فى الكتاب عمداً . لأنى أردت الابتعاد عن فكرة ضحية الحوادث . إن ابتداءاً يكمن تماماً فى هذا المفهوم للحقيقة^(١) .

إن الإنسان ليعجب مما عسى كان يمكن لتولستوى أن يصنع من هذا . أنى أعتقد أن ما كان يربكه أكثر من غيره هو المعنى الذى يتضمنه القول بأن الروائي تكمن فيه القوة على أن يصور خصائص الناس أو لا يصورها ، على أن يعطى أو يمنع - لصالح مفهومه الخاص للحقيقة وفائدته - الوجود البدنى عن الأشخاص الذين يخلقهم . كان من المحتمل أن يبدو هذا لتولستوى مثل القدرة على أن يكون له أو لا يكون وظيفة أجزاء جسم الإنسان الذاتية ، فيخصص كبد الإنسان أو قوته على الحركة إلى اللاوجود إذا ما كان ذلك يلائمه ويأثلف معه . فإن خلق الشخصية وإبداعها لم يكن عنده عملاً إرادياً - تشكيلاً تتحكم فيه مادة مجردة يخضع لها - ولكنه عملية لا إرادية ، وإدراك حسى ، مثل اصطدام أصبع القدم بشيء ، أو المصافحة باليد . وإذا ما أعطى الإنسان مثل هذا العمل الإدراكى فلن تستطيع قوة أن تسترده منه - فجسم الخلق ، كتلته وحجمه ، موجودان ، وموجودان فى كل لحظة .

(١) رالف ماثلوفى «زيارة مع باسترناك» .

وتمت حدود لابد من وضعها هنا ، وكانت قد برزت على نحو غير متوقع من قبل ، وسوف يتكرر بروزها على هذا النحو في تفصيل أعظم في الفصل التالي . ولكننا دائماً ونحن بصدد مقارنة تولوستوى بالروائيين الآخرين نجد أنفسنا نعود مراراً وتكراراً إلى هذه النقطة ، ونرغم على تكرارها ، معرضين أنفسنا لخطر الملل ، لأن هذا التكرار هو مفتاح فهمنا لمنزلته الفذة في القصص . إن سوليبيزم تولوستوى - وفي هذا من المفارقة ما يكفى - هو الإجابة عن مشكلة التجريد والأغتراب عند الروائي . فهو يمثل في جسمه الشخصى جميع الأجسام الأخرى في العالم .

«وتوجد مفارقة أيضاً في هذه الحقيقة الواقعة ، وهى أن كثيرين من الروائيين الذين يشبهون الصانع المهرة يعلنون على الملأ بكل اعتزاز أنهم حينما يكونون بصدد كتابة رواية فانهم يتخيلون أولاً «الناس» . إن تورجنيف بالتأكيد كان ينحو هذا النحو ، كما سنرى حينما ندخل في الفصل التالى لكى نناقش الآراء الروسية عن شكل (الرواية) ، وهكذا فعل بمعنى من المعانى زميله في الحرفة هنرى جيمس . إن زعم تولوستوى - بكل ما يلازمه من إقرار بصرته ، أن الكاتب القصصى يعمل بعين عقله ، كان من الضروري أن يبدو غير متصل بالموضوع . ومهما كانت ابتكاراته الشخصية تحقق إنطباعها عن الحياة الجسدية فليس ذلك بواسطة هذه الوسائل . إن كل ما تستطيع أن تعمله الروايات هو أن تصور أو تمثل خداع الحياة ، ولكن تورجنيف وجيمس يبدآن بوضوح من الافتراض بأنها وهم أو خداع ، وأن شخوصهما تذبذب في حياة مبدعها العقلية ، وتكتسب معناها ومعناها وأهميتها منها . وعلى الرغم مما يتطلب منا الإيمان بحقيقة مثل هذه الشخصيات فقد نبدأ بعقولنا التأمل في وجودها المادى الفرضى ، ونحن على هذا الغرار نعطل عرف الاستحسانية^(١) كله الذى يعمل الروائى بداخله . فإنى أجسد نفسى - على سبيل المثال - غير مستطيع تحامى محاولة تزويد ايزوبل آرشر ، بطلة رواية هنرى جيمس «صورة سيده» ، بالوجود البيولوجى الأولى الذى كان من الواضح أن جيمس لم يخلعه عليها . ما الذى كانت تحبه في الفراش ؟ وماذا كانت تفضل تناوله من الطعام ؟ وهذه كلها ليست تساؤلات خارجة عن موضوع البحث تماماً ، لأننا نشعر أن ثمت أجابة عنها في حالتى «امابوفارى» و «اماود-هاوس» ، وحتى في حالة بطلات جيمس الأخريات ، على الرغم من أن المؤلف لم يكن في حاجة - أو لم يرد - إلى أن يزودنا بهذه الأجابة . ولكنه لا فائدة ترجى في الصورة الشخصية لجيمس ، لأنه في لحظات الطعام أو المغازلة لا «يوجد» ايزوبل آرشر - إنها غير موجودة وغير كائنة . والشئ نفسه يصدق على شخصية أ . م . فورستر : مسز مور ، أو شخصية لورد جيم لكونراد - فنحن

(١) الاستحسانية ، الاستطوائية ، المدحية = كون الشئ مستحسناً ، أو مستصوباً ، أو جديراً بالمديح .

نشعر أن العقل الذى أبدعها ليس بمستطيع أو غير راغب فى أن يسلم بوجودها (الشخصيات) خارج متطلبه الذائقى الخيالى منها .

ولا بأس من الاعتراض بأنه من الصعب أن نتقبل صدق هذا المتطلب حيث تنقص الفعلية^(١) السلبية المؤيدة . ولكن الاعتراض الأكثر حسماً ، كما أشعر ، هو أن هذه الشخصيات العاطلة من الأجسام غالباً ما تقطن القصص الوفية للزمن كما نرى بتجربته فى الحياة ، وهى مع ذلك لا تستطيع أن تقدم لنا استمراراً مادياً متماثلاً . أن تولوستوى - من بين جميع الروائيين - أوفى عهداً للمتطلبات الصارمة التى تفرضها محاكاة التسلسل على الكاتب الروائى ، ولكن كثيرين جداً يرغمون على تجاهلها لعدم رغبتهم ، أو لعجزهم عن احتمال عبء الوجود المادى أو الجسد فى رؤياهم الخلاقة . أنى لا أطالب بمظاهرة الحفاوة والتكريم لقدرة تولوستوى الدائمة فى أبقاء الجسم أماناً - فكثيرون من الكتاب الأقل منه شأنًا يمارسونها بدرجات متفاوتة من النجاح ، وهى فى نظر كثيرين من الكتاب العظام ليست ذات صلة بالموضوع ولكنها خارجة عنه . وكما رأينا ، فإن دستوفسكى يستخدمها بقوة درامية خاصة خارقة للعادة ، وفى أحيان أخرى لا يلجأ إليها إطلاقاً . أن فولستاف بكل تأكيد له جسد . ولكن ربما كان هاملت لا يملك هذا الجسد - وكلاهما حقيقى واقعى . ولكن الجسد عند تولوستوى يشكل المقدمة المنطقية التى لا يمكن الاستغناء عنها للواقع القصصى . وهذا يعنى ، من بين الأشياء الأخرى ، أننا فى عالمه لا نشعر إطلاقاً بأن ألواناً مختلفة من الحقيقة قد اختلط بعضها ببعض ، أو أنها قد أبدعت حدودها الذاتية ، بحيث تكشف عن ضرورات الحيلة والحقيقة القصصية التى ليس منها مهرب .

(١) كون الشيء فعلياً - أو الواقع .

الفصل الثالث

ليست رواية الحرب والسلام

أى صلة يمكن أن تكون أقدم من الصلات بين الأزواج والزوجات ، والآباء والأبناء ، وصلات الناس مع مواطنيهم ومع الأجانب الغرباء ، ومع الغزو ، والدفاع ، والمال والأرض . . . ؟

تولوستوى فى « ما الفن ؟ »

لكى نستمتع برواية يجب علينا أن نشعر بأنها تحيط بنا من كل جانب : إنها لا يمكن أن تكون شيئاً رائعاً ممتازاً وسط غيرها من الأشياء .
أورتيجا جاست

١ - الأشكال

ينجح معظم الروايات لكونه فذاً ذا شخصية متميزة تمام التميز ، ولا يبين لنا طريقة النظر إلى العالم فحسب ولكنه يجعلنا نشعر - لبعض الوقت على الأقل - بأن هذه هى الدنيا حقاً ، ونتحقق فى القراءات اللاحقة - دون أن تنتقص متعتنا أو يقل إعجابنا على الأغلب - أن هذا هو العالم كما كان يراه ستيرن أو ستندال أو لورنس . إذ بينما نحن نسلم بالصدق الذى يقدمه لنا نطل واعين للمحيط الواسع خارجه .

إن فكرة الرواية فى الغرب أصبحت شيئاً مسلماً به جدلاً ، وبطريقة تكاد تكون لا شعورية ، والروائيون أنفسهم - كما اقترحت فى نهاية الفصل الماضى - يقرون ضمناً - بل إنهم يذهبون أحياناً إلى حد التأكيد - الحدود التى يتطلبها وضعهم كروائيين من نظرهم إلى الحياة . وحينما يتحدث ستندال عن الروائى بوصفه « المرأة الموضوعة على الطريق » فهو ، كما يشعر المرء ، يسلم بنظرية الرواية ، ويعترف بوضعها الإيجابى - وأن كان متغيراً - فى غير ما تحفظ كما هى حال هنرى جيمس ، ود . هـ . لورنس فى تعليقاته على وظيفة الرواية ، أو كما فى وضع ميكيل بوتير فى برنامج « من أجل نخط جديد تماماً من القصص » . فكلما كان القصص أكثر جدة ، زادت ثوريتها ، وزاد اعتماده - لا شعورياً - على الرواية كفكرة ، إلى

حد ما بالطريقة التي يظهر بها طلاب الجامعات - دون ما وعى أو شعور - قبولهم لقدسية القوة وشرعيتها في سالف الأيام ، وذلك برغبتهم في سرقة خوذات رجال البوليس . ألا نتعرف في روايات جان جينيه - على سبيل المثال - على التقليد القصصى الفرنسى كله الذى يعتمدون عليه في كل ما يبدعون من جديد مستحدث وفي عبارة «جيد» (الكاتب الفرنسى) (الأشياء الجديدة لديهم التي يريدون قولها؟) (١) .

وعلى الرغم من أن تولوستوى يقول انه قد تعلم من ستندال كيف يصف الحرب ، فإن «الحديث» عن «المرأة على الطريق» ربما كان يعنى عنده - بمالم توح به العبارة الراهنة الأخرى التي تعد لها فيها تبعث من غيظ وغضب - «شريحة أو قطاع» (٢) من الحياة . إن أمثال هذه العبارات تقدم لنا خلفية لتعليق تولوستوى على «لا حرية» هؤلاء الذين يعيشون تحت حكم قوانين من صنعهم في حكومة دستورية غربية . إن الروائيين الذين يبتكرون هذه العبارات مثلهم مثل أعضاء مجلس البرلمان الذين يقرون القوانين ، يصنعون العصى لظهورهم ، والغمامات لأنفسهم ولمواطنهم . أما في روسيا فلا يوجد التزام بتأييد فكرة الرواية ومساندتها ، ويلاحظ تولوستوى فيها لا يقل عن أربع مناسبات أن هذه الفكرة لم تكتسب قط أى حق شرعى حقيقى أو أى معنى في الأدب الروسى . وحينما يقدم ملاحظاته النقدية على الرواية - وقد قدم في أثناء حياته عدداً طيباً منها - فإنه نادراً ما تكون هذه الملاحظات على شكل الرواية ، ودستورها وأسلوب الحكومة وشكلها أن صح التعبير ، ولكنه يقدم ملاحظاته عن الناس فيها ، والرجل الذى خلفها .

وهو يذكر في مقاله عن موباسان : «يجب على كل من يكتب رواية ، أن تكون لديه فكرة واضحة ثابتة عما هو الصالح وما هو الطالح في الحياة» . ونحن نستطيع أن ندفع بقوة مطردة ، النظر السياسى إلى أبعد من هذا ، ونقول ، أن الروائيين في الغرب يكتبون فرديتهم وسيئاهم التي تفرق بينهم وبين الروائيين الآخرين ، بالدقة (لأنهم) أخضعوا أنفسهم لقوانين من صنعهم هم أنفسهم ، مثلهم تماماً مثل المواطنين الذين يخضعون أنفسهم لقوانين بلد حر يختلفون معه في رأى ووجهة النظر ، وهلم جرا . ويبدأ الفارق عند تولوستوى قبل ذلك بمدى أبعد ، في القلب وفي الجسم .

وحينما بدأت مسودة «الحرب والسلام» التي كانت تحمل عنوان ١٨٠٥ ، في الظهور في مجلة «الرسول الروسى» ، لم يسمح تولوستوى للمحرر أن يسميها رواية ، وعلى الرغم من

Their Nouvelles Chose a dire

(١)

Un Tranche de vie

(٢)

أنها تكاد تكون بتمامها وكما لها عن حياة الأسرة في المجتمع الرفيع فقد كانت أكثر شبهاً بالرواية التقليدية منها بما أصبح عليه مشروع الرواية النهائي ، وعرضاً أكثر شبهاً بصورة سريعة (أسكتش) أولية للرواية المثالية التي شعر بيرس لبوك أنه يمكن فصلها عن جرم «الحرب والسلام» الهائل . وفي المقدمة الملغاة من مسودة تالية ، يقول تولوستوى أن ما كتبه لا يجوز أن يندرج تحت أية فئة أو أى صنف «سواء أكان رواية ، أم قصة قصيرة ، أو قصيدة شعر ، أو تاريخاً» ، وفي تصدير الطبعة المسلسلة لعام ١٨٠٥ ، التي بقيت هي الأخرى غير مستعملة ، يقول : «إننى في طبع باكورة عمل الذى وضعت خطوطه ونشره ، لا أعد باستمراره أو بوضع خاتمة له» . (نحن نتذكر أن ديكنز وهاردى ، في مسلسلاتهما ، التزاماً بابتداع حلقات وخاتمة - Denouement وليكن ما يكون) . ويوالى حديثه : «نحن الروسين - والحديث بصفة عامة - لا نعرف كيف نكتب رواية بالمعنى الذى يفهم به هذا النوع الأدبى فى أوروبا ، وبذلك يشكل حديث حاسم عن موقفه أو اتجاهه مقال «مشادة حول الحرب والسلام» الذى ظهر فى «الأرشيف الروسى» بعد نشر الأجزاء الثلاثة الأولى .

ماهى «الحرب والسلام» ؟ أنها ليست رواية ، بل انها أقل تماماً من قصيدة ، ومع ذلك فهى أقل من تاريخ يعرض الأحداث وفق تسلسلها الزمنى . إن «الحرب والسلام» هى ما رغب المؤلف فى التعبير عنه ، وما كان يستطيع التعبير عنه فى الشكل الذى جرى التعبير به . إن إذاعة مثل هذا الإعلام للاستخفاف بالشكل التقليدى المأثور فى الانتاج الفنى قد يبدو متوقفاً أو وقفاً إذا ما تدبرناه فى الذهن بادية ذى بدء ، ولم تكن ثمت سوابق له ، ولكن تاريخ الأدب الروسى منذ عصر بوشكين لا يقدم لنا كثيراً من الامثلة لمثل هذه الإنحرافات عن الاشكال الاوربية فحسب بل انه لم يقدم مثلاً واحداً لما هو عكس ذلك ، إذ انه منذ ظهور رواية جوجول «الارواح الميتة» إلى ظهور رواية دوستوفسكى «بيت الموق» فى الفترة الحديثة للأدب الروسى ، لا يوجد عمل فنى نثرى واحد ، يرتفع اطلاقاً إلى المستوى فوق المتوسط ، الأمر الذى يجعله غير مناسب تماماً للرواية ، او الملحمة ، أو القصة .

كتب تولوستوى فيما بعد الى جولد نويزر يقول ، «إن العمل الفنى الجيد يمكن التعبير عنه فى مجموعه بنفسه وحده ، وحينما يختص الأمر برواية الحرب والسلام فان قضية النوع الأدبى تصبح غير متصلة بالموضوع ، وهذا هو ما أقلق المعجبين الغربيين - من النظريين والشرح - بالرواية كشكل ، عم تكون «الحرب والسلام» ؟» «هذا هو السؤال الذى يطرحه برسى بولوك ، الذى يواصل القول لكى يوحى بأن تولوستوى لم يكن يعى الحقيقة الواقعة وهى : انه كان يكتب روايتين فى وقت معا . ولأبأس من أن يقول المرء أيضاً أن شكسبير فى مسرحية «هاملت» لم يدرك أنه كان يكتب كوميدياً وتراجيدياً (ملهاة ومأساة) فى الوقت نفسه . ولكى نفهم صلة تولستوى بالرواية يجب علينا أن نطرح كل فكرة تصورناها أو كونها سلفاً عن شكلها لأن الروسين يستخدمون هذا الشكل دون أن يقرؤه كدستور لهم

ويخضعوا لأحكامه . ان رواية «الحرب والسلام» ، كما سنرى حافلة بتقاليد - بل حتى «كليكشيهات» - الرواية الغربية ، ولكنهم لا يسلّمون لها (التقاليد - الكليكشيهات) بأن تتحرر وتنطلق وتُملى تطورها ونموها ، فتكون فروضها المفهومة ضمنا وتعطيها شكلا وجوهرا .

لم يستطع هنري جيمس أن يسلم «بمواطنة»^(١) الروائيين لأى شخص لا يمارس حقوقه الانتخابية في برلمان الشكل ، وهو بوصفه روائيا فعلا ينتقص من قدر تولستوى . ولكن من الطبيعى انه يدرك الى حد بعيد النتائج التى ينطوى عليها ذلك العمل .

حقا ، أن العلاقات في كل زمان ومكان ، وبلا استثناء ، تنتهى إلى لا مكان ، وستكون مشكلة الفنان الشديدة الحساسية دواما هي أن يرسم فحسب ، هندسته الشخصية ، الدائرة التى سيظهر بداخلها الروائيون سعداء وهم يفعلون هذا^(٢) . ان العلاقات في «الحرب والسلام» لا تتوقف دون شك في مكان ما ، ومع ذلك فان تولستوى لا يهتم اهتماما واضحا بتطبيق أى أسلوب من اساليب الهندسة الشديدة الحساسية نيابة عنهم . إن العلاقة بين بيرو وبيننا من جانب وبينه وبين العالم الخارجى من جانب آخر قلما تتوقف بحيث يصبح من المحتمل القول بأنها لم تبدأ الحركة قط . لقد جرى كثير من الأحداث الهامة في حياته خارج^(٣) عمل الكتاب على الرغم من انه عمل فنى عملاق ، أما من الناحية التقنية فتوجد بينه وبين بطل دستوففسكى صلات هامة ، خذ مثلا الأمير ميشكين الذى يصل قادما من الخارج ، ومن سويسرا ، تاركا خلفه السنوات التى كانت أكثر سنيه أثرا في حياته ولا يشير اليها المؤلف قط في الكتاب من بعيد أو قريب .

أن بيير يبدو دائما على حافة واقع الحياة التى يعيشها الأمر الذى يغير حياة ناتاشا العظيمة اللاوعية ، وهذا التغير هو الذى يضيف اتساع الحقيقة الرائع فيه على «الحرب والسلام» (بوصفها العالم الكبير أو كون الضمير الانسانى .) ألأننا لانرى أنفسنا في واقع الحياة ، في وقت واحد ، كأحياء ؟ - كأشخاص على وشك أن يبدؤوا بلا توقف معاناة الحياة من جوانبها ، وأيضا كأشخاص انشغلت جسومهم الى أقصى حد بعمليات الحياة - الطبخ ، وتحرير الخطابات ، والمغازلة ، وهلم جرا ؟ ان الوعى - اذا صح التعبير - قادر على أن يكون أكثر أو أقل حياة وهذا التناقض الظاهرى هو الذى ينجح في وصف بيير وناتاشا ويشكل علاقتها ببقية الكتاب .

(١) المواطنة = واجبات المواطن وحقوقه وامتيازاته .

(٢) مقدمة إلى رودريك هيدسون .

(٣) العمل : سلسلة الاحداث التى تشكل الأثر الفنى .

وإذا قارنا بينها وبين بعض شخصيات جيمس التي لا تنسى - كإيزابل آرشر - مثلاً - في «صورة سيدة» ، أو شارلوت ستانت في «الوعاء الذهبي» - أصبحت مشكلة «أين تتوقف العلاقات» ، في كتابات جيمس وتولوستوى أكثر وضوحاً وجلاءً . إن الدائرة التي يعلقان فيها - المراتان - تكسيها حقيقتها وواقعيتها . ولكننا إذا ما حاولنا أن نفكر فيها عسى كان يحدث لايزابل عند عودتها الى روما ، أو لشارلوت في أمريكا ، أصبح لزاماً علينا أن نتخلّى عن الفكرة . أن جيمس قد وضع موضع التنفيذ لذلك المبدأ الدرامي القائل : لا يوجد أحد حقيقى تماماً الا بالنسبة للآخرين وحينما تكتمل الدائرة ، «تتوقف الابتسامات كلها معاً» . وقد حاول جيمس - مع هذا - أن يختار أول الأمرين ثم ثانيهما تأييداً لحجته بوصفه الفنان العظيم ، فنجح أو كاد فيما أراد . ونحن (نستطيع) أن نفكر فيها عسى كان يحدث لهاتين المراتين وعلى الأقل لشارلوت - وهو يكاد يدعونا لأن نفعل هذا - ولكن إذا ما كنّا على استعداد فحسب لقبول سيطرة الدائرة الدرامية . وقد نفكر ، في ذلك ولكننا لن نذهب بعيداً جداً في تفكيرنا ، لأنه لا يوجد شيء آخر ذو أهمية حاسمة وتأثير حقيقى مستمر لنفكر فيه . وفي تولوستوى ، من جانب آخر ، نشعر بعد ألف وخمسمائة صفحة أوزهاء ذلك ، بأنه قد شرع في العمل فقط - وحينما تصل الرواية الى نهايتها - ببعض أشياء ممتعة جداً عن بيير ، أشياء لن نخبرنا بها أحد أبداً ، ولكننا نستطيع أن نتأملها بانفسنا ونحررها .

وربما كان تورجنيف وحده من بين سائر الروائيين الروسين العظام ، هو الذى حمل على كاهله المسئوليات الدستورية للرواى الغربى ، ولهذا يجعله هنرى جيمس أكثر مما يجلب تولوستوى . إن كثيراً من ملاحظات تورجنيف عن الحرفة - لم أبدأ الرواية قط من «الآراء» ولكنى أبدأ دائماً من «الصورة الذهنية»^(١) والجمهور ليس في حاجة اليك ، ولكنك أنت في حاجة الى الجمهور . - كادت أن تصدر عن هنرى جيمس نفسه في لحظة من لحظاته الأكثر نزاهة وصراحة . لقد حاول تورجنيف أن يمتدح تولوستوى بقوله : انك تتحرر - تتحرر من وجهات نظرك الشخصية وتغرضاتك - تصبح حراً ، اعنى - بالطريقة التي يتحرر بها الرواى الغربى والتي يمتقتها تولوستوى - الانسلاخ عن الحياة والطاعة لأحكام الشكل وحده . وثأر تولوستوى لنفسه بأن أدرج «صور صياد» لتورجنيف وهو أحسن ما كتب طوال حياته - في الكتالوج الذى ضم روائع الأعمال الروسية التي ليست بروايات .

(١) ان تولوستوى ، كما المحت في الفصل الماضى ، لا يهتم بنقطة البدء أو بفجاجة مفهومه الأولى . ففى خطط رواية «الحرب والسلام» الأولى كان الكونت روستوف يدعى - «بروستوى» - والكلمة تعنى : «بسيط ، صريح ، أمين» وليس ثمت شك في أن اسرة روستوف كانت ترمز إلى هذه الأشياء في مفهوم تولوستوى الأول . ولا تتجسد لدينا نحن هذه الصفات الا في النسخة النهائية .
(المؤلف) .

إن التأثير واضح فتورجنيف في نظر تولوستوى ، لا يكون كاتباً عظيماً إلا حينما يكون ، مثل الروسيين الآخرين ، وقد «ابتكر شكلاً خاصاً به» «شكلاً أصيلاً كل الأصالة» لاحقين يكون «روائياً» .

٢ - تواريخ

إن قصة بوشكن ، «ابنة القبطان»^(١) التي تصف عصيان بوجاشيف العظيم في عام ١٧٧٣ ، أبان حكم كاترين ، هي العلاقة الأولى وليدة الخيال حلقة من التاريخ الروسى ، ولكنها ليست رواية تاريخية في شىء كما هو الحال في رواية «الحرب والسلام» إنها تشد هنا في بادئ الأمر كعمل محير إلى حد ما ، ليس فيه شىء جدير بالذكر . ولقد علق تولوستوى نفسه - وكأنه على غير ارتياح منه - على عقمها ، ويلاحظ أنه ليس بمقدور الكتاب أن يلتزموا الصراحة والبساطة بعد الآن . وما لاشك فيه أن طريقة تصور الماضى عند بوشكن تناقض طريقة تولوستوى كل التناقض . أن «الحرب و السلام» تتحلى بمظهر رائع من البساطة ، ولكن هذه البساطة تنجم عن تأكيد متسق متعدد العناصر والمظاهر ، بحيث يجعلنا نشعر أحياناً بأنه لم يترك لنا شيئاً نفكر فيه أو نقوله ، وإننا لا نستطيع أن نلاحظ شيئاً لم يلحظه تولوستوى . إن بساطة تولوستوى طاغية لا تقاوم ، أما بساطة بوشكن فليست ملغزة ولا ملتبسة ، ولكنها سريعة رفيقة . انه يكتب عن الماضى وكأنه يكتب رسالة إلى الوطن عن تجاربه الحديثة . إن أهوال العصيان لا تبعث فيه ما يجعله يعلى من أسلوبه ولا ما يحمله على أن يخفضه عن عمد . وهو على استعداد ، مثل تولوستوى تماماً ، لأن يعلق على ما يقول ، ولو أنه يفعل هذا على لسان الراوية الذي يؤلف الكتاب كمدكرات . إن القبطان ، قائد القلعة في البلاد المتمردة ، يستجوب رجلاً من بشكير .

عبر البشكيرى العتية في صعبية (فقد كان مصفداً بالأغلال) وبعد أن خلع قلنسوته ، وقف بجوار الباب . نظرت إليه نظرة سريعة وارتعشت : لن انسى ذلك الرجل . بدا وكأنه قد جاوز السبعين من عمره . لم يكن له أنف ولا أذنان ، وكان رأسه حليفاً ، وبدلاً من اللحية ، برزت شعرات وخطها الشيب في وجهه ، كان قمىء الجسم ، نحيلاً مقوس الظهر ، ولكن عينيه الضيقتين كانتا مائزاً لأن تحتفظان فيها ببعض البريق .

(١) «ابنة القبطان» هو الكتاب الذى كتبه بوشكن متأثراً بالسير ولترسكوت والذى اتمه ونشره في سنة ١٨٣٦ . ولقد استوحى بوشكن موضوع «ابنة القبطان» من الماضى الغرب نسبياً . أى من عمرد قوزاق الأورال في سنة ١٧٧٣ بقيادة بوجاشوف . وكان قد أصدر من قبل في عام ١٨٣٤ كتاباً فذاً عن «تاريخ عمرد بوجاشوف» .

قال القائد وهو يتعرف على أحد العصاة الذين شقوا عصا الطاعة ونالوا قصاصهم في عام ١٧٤١ ، بالعلامات الرهيبة التي يحملها جسمه : آها ، أنى أرى فيك الذئب العجوز الذى اوقعناه فى شراكنا . لابد أن العصيان أصبح لعبة قديمة عندك ، إذا ما كنا نحكم عليك بمنظر رأسك . هلم واقترب منى ، وخبرنى من أرسلك ؟»

لأذ البشكيرى العجوز بالصمت ، وحلق فى وجه القائد بتعبير عاطل تماماً من المعنى واستمر إيفان كوزميتش يسأل : «لماذا لا تتكلم ؟ ألا تفهم اللغة الروسية ؟ أسأله يايولاي بلغتك عمن ارسله إلى قلعتنا» .

كرر يولاي سؤال إيفان كوزميتش بلغة التتار . ولكن البشكيرى نظر إليه بنفس التعبير ولم يجب بكلمة واحدة .

قال القائد : «حسن جدا ، سأحملك على الكلام ! إخلعوا عنه جلبابه المخطط وأهلبوا ظهره بالسياط حتى تترك آثارها عليه ، وتذكر يايولاي أن تقوم بالمهمة بأذلا غاية الجهد والعناية !» .

وشرع جنديان فى تجريد البشكيرى من ثيابه . ونطق وجه الرجل التعس بالهم والجزع ، وراح ينظر حواله كحيوان برى وقع فى قبضة الأطنان . ولكن الرجل العجوز حينما أكره على وضع يديه حول رقبة الجندى ، ثم رفع عن الأرض ، ولوح يولاي بالسوط مهددا ، توجع بصوت واهن متوسل ، وإذ هو ينغض^(١) رأسه ويفغر فاه ظهرت فيه جدعة^(٢) بدلا من اللسان .

حينما أتذكر أن هذا حدث فى حياتى ، وأننى الآن أحيأ لأرى حكم الأمبراطور اسكندر الرقيق ، لا يسعنى الا أن اعجب للتقدم السريع فى التنوير والتثقيف ونشر المبادئ الإنسانية . إذا ما وقعت يوماً ما مذكرا فى يديك ، فتذكر أيها الفتى أن أفضل التغييرات وأكثرها دواما على الأيام هى التغييرات الناشئة من لين الجانب ، والسلوك الرقيق ، لا من أية ثورات عنيفة .

لقد كانت صدمة لنا جميعاً .

(١) نغض رأسه حركة كالمتعجب من شىء انغض رأسه نغض به وفى التنزيل العزيز : فيسغضون اليك رؤوسهم» .

(٢) الجدعة : مابقى من العضو بعد القطع .

إن نغمة التعقيب ، واختفاء الرعب المبالغ فيه ، أمران صحيحان تماماً . ففي قصته المتأخرة ، «الحاج مراد» يتسم تولوستوى بتألق الوصف نفسه المنزه عن التطفل والفضول ، ولكنه - مركز جداً على الفن حتى أنه يخفى الفن - فهو حريص على تحامى التعليق والتعقيب أو الشرح والتفسير ، ولهذا فهو لا يحقق الطبيعية^(١) التاريخية وغفلية^(٢) هذه القصة - انه حريص جداً بطريقة أدبية - تكاد تكون طريقة غريبة حتى يتحامى الصدمة . إن الجملة الوحيدة التي يمكن أن نرى الفن يسهم بها هنا هي المقارنة بين الشكير المرتعب والحيوان البرى الذى وقع فى قبضة الأطفال .

ومع هذا فإن الفقرة تعطينا أيضاً من نفاذ البصيرة ما يساعدنا على إدراك سبب صدق ولاء جميع الروسين العظام فى القرن التاسع عشر لتاريخهم . فهم يشعرون بصفة مستمرة بأنهم على اتصال دائم به - وبكل أهواله - بطريقة مباشرة بسيطة . فهم لا يصغفونه بالصيغة الرومانسية ، ولا ينفصلون عنه انفصلاً تاماً ، ولكنهم يشكرون ويقدررون المعروف (كما يشكر شكسبير والشعب فى عصر الملكة اليبابات) إذا ما وفرونا عليهم فى زمانهم تكرار حدوث نمط الأحداث المشابهة . إن سكوت^(٣) قد أعطى عنواناً فرعياً لتاريخ الـ ٤٥ - هو «إنه منذ ستين عاماً» . وكاد بوشكين يزامن العصر نفسه من أحداث بوجاتشوف ولكن موقفها من العصيان الذى يصفاه لا يكاد يختلف عند الواحد منها عنه عند الآخر . فإن بوشكين يقتبس كثيراً من سكوت . وهو يجعل بطله - مثل ويفرلى^(٤) - يبدو وكأنه ينضم إلى صفوف الجانب المعادى وحينئذ يتهم نفسه بالخيانة ، وهو يرفع من رواية ولتر سكوت «فى قلب مدلوليان» المنظر الذى تذهب فيه ابنه القبطان إلى الأمبراطورة كاترين فى تزارسكوسيلو لتدافع عن حياة البطل . لا يقتبس من سكوت تقديمه للعصيان «كرومانسى^(٥)» أخذت مكانها فى أمن وسلام فى الماضي ، ومن ثمت ترى - فى تباين مع الحاضر الواقعى - كشىء ممتع جدير بأن يكون موضوعاً لصورة رائعة . كما أنه لا يرى الماضى كشىء انتهى يمكن الاستغناء عنه ، وهكذا يصبح وقفاً على الكاتب الروائى . ولما كان تعليق الراوية قد وضع بأسلوب لا يعبر عنه بصيغة توكيدية فى الفصل قبل الأخير - «نضرع إلى الله أن ينجينا من أن

(١) الطبيعية أو الفطرية أو الغريزية .

(٢) الغفلية : كون شىء غفلاً من الاسم .

(٣) سير ولتر سكوت : كانت انجليزى (١٧٧١ - ١٨٣٢) .

(٤) «ويفرلى» قصة شعرية قوية هى أول ماكتب ولتر سكوت من التاريخ المنظوم . وهى قصة استطراذية عن نشاط اليعقوبيين وهم الذين عاضدوا جيمس الثانى بعد عزله وناصروا سلالته .

(٥) الرومانس : أ - قصة شعرية أو نثرية من قصص القرون الوسطى قوامها الاسطورة أو الحب الشريف أو المغامرات الفروسية . ب - قصة نثرية ذات أبطال خياليين وأحداث قصصية من حيث الزمان والمكان . يغلب عليها الطابع البطولى أو المغامر .

نشهد تمرداً روسيا ، عديم المعنى ، فاقد الرحمة » - فهو يشد هنا مثل ضربة مطرقة . إنه تعليق خارج من كتابات شكسبير التاريخية وليس صادراً عن روايات سكوت .

إن تولوستوى يقتبس أيضاً من سكوت ، وبخاصة من صور المصادفة البلاغية كما تستعمل في الرومانس التاريخية (يا إلهي العظيم ! هل من الممكن أن يكون سير هوبرت حقاً ، أبى ؟) التي بدونها تكاد عجالات «الحرب والسلام» الضخمة لا تستطيع الاستمرار في الدوران . إن تولوستوى يفيد من المصادفة من غير أن يلفت إليها الأنظار . إنها شيء ملائم ومفيد ، وليست - كما صار إليه الأمر في خليفة رواية تولوستوى المشهورة «الدكتور جيفاجو» - منهجاً شبه رمزي . إن نجاة الأميرة ماري على يدي نيقولا روستوف ، وخلص بير بفضل دولو خوف ، أمثلة واضحة وأن استخدام تولوستوى السهل الطبعي لهذه الحيلة يشكل تبايناً مرضياً يغطي رقعة الكتاب المنفسحة ، من الفرستات^(١) التي تبدو هنا ممتدة في كل اتجاه . وهذه الوسيلة ترمينا أيضاً أن الجانب الآخر من الحيز الجغرافي اللانهائي هو البعد الضيق لطبقة مستقلة ومنتعنة منعزلة ومنطوية على نفسها ، فإن حكام «الحرب والسلام» ، بأسرها المائتين — Deux cents Familles يعرف كل منها الآخر في الواقع (فنحن نعرف في منتصف الطريق أن بير قد «عرف كل شخص في موسكو وسانت بطرسبرج» وهو يقابل في جميع أنحاء روسيا كما لو كان في حفلة مسائية Soiree أو ناد^(٢)) . أن كوتوزوف ووالد أندرو رفاق قدامى في السلاح ، وكوتوزوف يعجب بزوجة بير ، ومن ثمت يحصل أندرو على تصريح بالدخول إلى أوستلنز وبير إلى بورودينو - ونحن معها .

ووضع المصادفة التولستوية - مع ذلك - في مستوى أفهام العامة يعطينا إشارة للتساؤل ، لماذا نستمد إحساساً أصيلاً بالثقة بالتاريخ من «ابنة القبطان» أكثر مما نستمد من رواية «الحرب والسلام» ؟ : إن بوشكين يحترم التاريخ ويقنع بدراسته وبممارسة ذكائه فيه : إن التاريخ في نظر تولوستوى يمثل أسلوباً من التحدى الشخصي - يجب أن نهاجه ونستنفذه ونسوده . وفي مؤلفه «مقال عن «الحرب والسلام» ، يكشف تولوستوى عن الطريقتين اللتين يمكن بهما تحقيق سيادة التاريخ هذه : أولاهما أن الخصائص الإنسانية لا

(١) الفرست : مقياس روسي للطول يعادل ٣٥٠٠ قدم تقريبا .

(٢) وردت بالفرنسية في النص الانجليزي «تولوستوى والرواية» .

(٣) ان مثلاً فاتنا بارزا يظهر حينها يذهب الكولونيل وينيزوف (الذي تقوم شخصيته على الحياة الحقيقية لقائد قوات العصابات د . ف دافيدوف) إلى كوتوزوف حاملاً خطته لشن هجوم على الفرنسيين . قال دينيزوف : اني اقسم بشرى كضابط روسي اني احطم خطوط مواصلات نابليون» . سأل كوتوزوف مقاطعاً : اية علاقة تربطك بالمشرف العام كيريل اندريفتش دينيزوف ؟ «أنه عمي ، يا صاحب السمر الجليل» قال كوتوزوف بحرارة : «آه . لقد كنا أصدقاء» .

تتغير ولا تتبدل ، وفي تلك الأيام أيضاً كان الناس يحبون ، ويحسدون ويبحثون عن الحق والفضيلة ، وينساقون وراء أهوائهم - وهذا يعنى أن كل الأشياء التى أشعر بها كان الناس يشعرون بها فى الماضى ، ولهذا فهم فى الواقع (أنا) . أما الثانية فهى أن الحياة الذهنية والخلقية المعقدة نفسها كانت فى الماضى بين الطبقات العليا ، التى كانت فى بعض الأحوال أكثر تهدياً وأرق خلقاً مما هى عليه الآن» - ومعنى هذا أن طبقى التى انتمى إليها (التى تهمنى بصفة رئيسية) والتى كانت أكثر أهمية آنذاك ، كانت تتمتع جماعياً بالإيمان الذى امتنع به أنا نفسى الآن : أن كل شىء يبرز من وجودنا الشخصى ويعتمد عليه . إن الشرح والتأويل بهذه الطريقة جائر وغير منصف ، طبعاً ، ولكنى لست فى الواقع أسىء تمثيل تولوستوى . إن جميع نظرياته التاريخية ، بما تشتمل عليه من اهتمام غير مألوف ، وحجة وتنوير ، لا تعتمد على هاتين الخطوتين السريعتين الإضافيتين اللتين يركع بعدهما عهده التاريخى عند قدميه كما ركعت أوروبا عند قدمى نابليون .

دعنا نعود لحظة إلى العبارة المقتبسة آنفاً من «ابنة القبطان» . ففى اليوم التالى للأحداث التى وصفناها ، سقطت القلعة فى قبضة يوجاتشوف ، ويجلس البشكيرى العجوز منفرج الپساقين فوق المشقة ويعالج الحبل بينها قائدها وضابطه الملازم يشنقان . ليس ثمت ذكر لعواطف البشكيرى وأحاسيسه . وما إذا كان هذا هو شأنه من الأساليب الروسية الاستعمارية التى كان يمثلها قائد الحصن ويرمز إليها . وما إذا كان يبعث السرور فى قلبه . أن البطل اينساين جرينيوف ، نفسه على وشك أن يلقى المصير ذاته ، ولكن خادمه القديم ينقذه منه ، وهو يشاهد زوجة القائد تقتل ، وفى النهاية وبعد أن استمتعت كثيراً بتناول عشائى ، تأهبت للنوم على أرض الحجرة العارية ، منهك العقل والجسد . «وفى اليوم التالى يلحظ بالمناسبة بعض المتمردين يخلعون عن المشنوقين أحذيتهم ويستولون عليها .

لقد أعطيت هذه التفاصيل تأكيداً أكثر مما فى النص ، لأنه لم يكن ثمة مفر من ذلك : والغاية من هذا التوكيد هى أن أنقل تماماً ما يمكن أن يكون عليه رد فعل البطل نحو هذه الأحداث فى ذلك الوقت . أنه ليس من الضروري أن يكون رد فعل بوشكين ، ولكنه قد تصور - فى رفق وكمال بحيث لا يكاد يبدو كتصور اطلاقاً : انه أكثر شبهاً بديفوف^(١) ورينشارد^(٢) صون منه بسكوت - ردود الفعل عند شاب من تنشئة جرينسيوف يرجو رجاء حاراً بكل ما تعنى الكلمة فى أن يستمر التحسن فى السلوك والنهج والدماثة الخلقية . والآن فلنأخذ حلقة شبيهة بذلك فى «الحرب والسلام» ، اطلاق رصاص الفرنسيين على مثبرى

(١) الكاتب الانجليزى دانيال ديفوف (١٦٦٠ - ١٧٣١) وهو مؤلف رواية روبنسون كروزو .
(٢) صمويل رينشارد صون (١٦٨٩ - ١٧٦١) كاتب انجليزى من أهم أعماله «بامبلا» أو ثواب الفضيلة .

الفتنة والقلاقل المزعومين في موسكو . إن بدير ، مثل جرينيوف ، ينتظر ، كما يعتقد - تنفيذ حكم الاعدام ، وعيناه تسجلان بوضوح وفي دعر شديد مظهر الناس من حوله وسلوكهم . ولا يعود فيكون أى نمط من أنماط الشخصية اطلاقاً ، ولكنه ليس الا وسيلة تخدم الدقة الطاغية عند تولوستوى في وصفه التفصيلي ، وتولوستوى يسلم بهذا بقوله : «إنه فقد قوة التفكير والفهم . انه يستطيع أن يسمع ويرى فحسب . «ولكن تولوستوى هنا ليس صادقاً كل الصدق ، فان بدير أيضاً يشعر بشكوكية^(١) ورعب عظيمين ، ويرغم مبتكر شخصية بدير شركاءه الآخرين على أن يتقاسموها معه . «لقد قرأ على وجوه جميع الروسيين والجنود والضباط الحقيقة الواقعة من أنه هو نفسه قد كتبت له النجاة لا تعنى شيئاً بالنسبة إليه .

إن السجين الخامس ، التالى لبير ، قد حمل بعيداً - وحده . لم يدرك بدير أنه قد نجا ، وأنهم قد جاءوا به مع الباقين إلى هناك ليشهدوا تنفيذ حكم الاعدام فقط . فحذق فيما كان يحدث برعب متزايد ، وبدون فرح أو أرتياح . كان الرجل الخامس هو صبي المصنع ذو العبء الفضفاضة وحالماً قبضوا عليه ، أجفل جانباً في رعب شديد وتعلق ببير . (ارتعش بدير وتخلص منه) . كان الرجل عاجزاً عن السير . فجرروه وهم يرفعونه من تحت ابطيه وكان يصرخ . وحينما وصلوا به إلى العمود عاوده الهدوء وكأنه قد أدرك شيئاً ما فجأة . وسواء أكان قد أدرك عدم جدوى الصراخ ، أم أعتقد أنه مما لا يصدق أن الرجال يجب أن يقتلوه ، فقد أخذ موقفه على اية حال بجوار العمود وهو ينتظر أن تعصب عيناه مثل الآخرين ، فجعل ينظر حواليه بعينين تلتمعان ببريق بارد مثل حيوان جريح .

عاد بدير عاجزاً عن أن يشيح بوجهه ويغمض عينيه . كان فضوله واضطرابه - مثل فضول الجميع الحاشد كله واضطرابه - قد بلغ ذروة الارتفاع عند هذا القتل العمد الخامس . وبدأ هذا الرجل الخامس هادئاً كالآخرين ، ولف عباءته الفضفاضة حول جسمه ، ودعك احدى القدمين العاريتين بالأخرى .

وحينما شرعوا في عصب عينيه أصلح هو بنفسه من أمر العقدة التي كانت تؤلمه في قفاه ، وحين اسندوه إلى العمود الملطخ بالدماء مال بظهره إلى الخلف ، ولما لم يكن مرتاحاً في هذا الوضع فقد اعتدل وعدل قدميه ، ومال إلى الخلف ثانية في وضع أكثر راحة له . لم يحول بدير عينيه بعيداً عنه ولم تغيب عنه اية حركة من حركاته .

ربما كانت كلمة أمر قد صدرت وتبعتهها مجيبة طلقات ثمانى بنادق ، ولكن على الرغم

(١) الميل إلى الشك وعدم التصديق .

من محاولة بيير فإنه لم يستطع أن يتذكر فيما بعد أنه قد سمع أقل صوت للطلقات وكل مارآه هو كيف أن الرجل خر فجأة على الحبال التي كانت تقيدته وكيف ظهرت الدماء في موضعين وكيف تراخت الحبال تحت ثقل الجسم المتدلى وكيف جلس العامل ، ورأسه متدل في وضع غير طبيعي وقد انشنت إحدى ساقيه تحته . جرى . بيير نحو العمود ، ولم يمنعه احد عن ذلك كان الناس الصفر الوجوه المذعورون يقومون بعمل ما حول العامل . وكان الفك الأسفل لرجل فرنسي عجوز ذى شوارب كثيفة يرتعش وهو يفك الوثاق . وتهاوى الجسم وسحب الجند بطريقة بشعة من العمود وراحوا يدفعونه في الحفرة .

وكانوا جميعا يدركون بوضوح وتأكيد أنهم مجرمون يجب عليهم أن يخفوا آثار جريمتهم بكل ما أوتوا من سرعة .

ان التعليق الختامي ليس تعليق رجل من أبناء العصر ، ولكنه تعليق تولوستوى نفسه (انه بالمصادفة يظهر كم هو مستحيل أن يفصل تولوستوى المعلم الأخلاقى عن تولوستوى الكاتب الروائى فى أية مرحلة من مراحل الحياة) وبرغم ان الوصف يصور مشهدا يكاد يكون من أشد مشاهد الرعب التى تؤثر فى الانسان تأثير التنويم المغناطيسى فإنه - بالتأكيد - ليس مثيراً للمشاعر أو مرضياً كل الرضى وعلى كل حال فلا صلة لهذا بالتعليق الأخلاقى وأنى اعتقد أن التفسير هو أنه لا يوجد شخص حقيقى قد رأى ذلك أو على الأصح شخص يحتفظ بحقيقته فى هذه اللحظة . اننا فى مثل هذه اللحظات نشعر بأن بيير فى حاجة إلى جسد ، وإلى ماضٍ - والشيطان متحداً - ونشعر ايضا بحاجة تولوستوى إلى مثل هذا الشخص الذى له هذه المقومات ، وفى هذه اللحظات . فإذا ما كان أحد أعضاء أسرة روستوف أو أسرة بولكونسكى هو المشاهد لاختلف المشهد كل الاختلاف . وارتبط ارتباطاً وثيقاً بشخصية هذا المشاهد كلها . كما هى الحال فى اعمال محاربى العصابات الذين يسمعونهم بيتياً على مقربة منه فى معسكرهم . ان المناظر التى رآها اينساين جرينيوف فى القلعة مرتبطة بطريقة مماثلة ، بغير فضول أو تطفل ، احساسه الذى يرتبط معنا بعروة وثقى فى الصفحات القلائل الأولى من «ابنة القبطان» حينما كان طفل يرقب أمه فى يوم من ايام فصل الخريف وهى تصنع المربى من عسل النحل وأبوه يقرأ تقويم البلاط ، وكيف صنع طائرة ورقية من خريطة العالم الجغرافية والمعلم الفرنسى كان يستسلم للنوم لإزالة تأثير الفودكا - وهلم جرا .

ان النقطة الأساسية هى أن شخصية مثل هذه تجعلنا نعى ضرورة تعددية الاستجابة الانسانية والحقيقية هى أنه حتى فى مثل هذا المشهد لابد وأن يكون بعض الجند والنظارة قد تولاهم السأم وحل بهم الملل نزولاً على حكم طبيعة الاشياء وغير مباليين او متطقلين ، وفى نشاط ومتعة . ولكن تولوستوى يريد تحقيق (وحدة) درامية مجازية من الاستجابة وكأنه مستغرق بكليته فى مشهد مأسوى : لكى ينقص تعددية رد الفعل إلى احساس واحد -

الاحساس الذى شعر هو نفسه به حينما شهد حكما بالإعدام ينفذ فى باريس ومن أجل تحقيق هذا الغرض فقد اختار بيير ليكون أذاته فى هذا وهو لا يتحول إلى تولوستوى ابداً . . . تصبح ذاته الجسدية وقد بنيت بعناية وحرص - بدانته وعويناته ونظرته الودود الخجول . . . الخ . - تصبح كأنها المساوى الجسدى لهدف تولوستوى المفرد القوى التجريدى الذى يستقطب قواه كلها - انها هناك لا لتعطى بيير شخصية صادقة حقيقية ولكن لكى تقنعنا بأن الحقائق التى تقال لنا مجسمة وحقيقية مثال جسد وكل منها يعنى الآخر أو يطابقه ويمثله . ونحن نجد النمط نفسه من النظر الجسدى لهذه الخاصية التولوستووية فى (كمال شخصية) كاراتيف إن أحد هذه الأشياء المتكلفة الغريبة لهذا الكتاب الذى يبدو طبيعياً أن تولوستوى استطاع فيه أن يتلاعب بالجسد كما يتلاعب بالحق والعقل ، مخضعا إياه على التوافق والتوافق مع النمط نفسه للبساطة الإرادية .

ويسبب جرم بيير وبدانته ، فأن كمال شخصية كاراتيف لا تشكل خصائص حقيقية للجسد ، الجسد الذى يسود حياة روايات تولوستوى . إن العملية تجعلنا نتحقق من أن حاسة الجسد لا تتصل إلا فى قليل بوصف المظهر الجسدى . انه مسأله تعاطف بدهى لا ارادى أكثر من أى شئ آخر ومن الناحية النظرية فنحن مثلاً نعرف عن هيئة بيير وكاراتيف أكثر كثيراً مما نعرفه عن مظهر نيقولا روستوف واناتول كوراجين ولكن اناتول هو الذى نعرفه بالجسد . والشخصيات الشريرة ، مثل نابليون واناتول ، تحتفظ بتعاطف الجسد . إن نابليون فيها هو يشخر وخادمه الخاص يدلك جسمه بالفرجون ، يعجز عن أن يتذوق «البش^(١)» فى أمسية ما قبل موقعة بورودينو بسبب اصابته بنزلة برد ، وقبل كل شئ فى اوسترلitz ، حينما كان وجهه ينطق بتلك النظرة الخاصة التى تنم عن السعادة الواثقة والرضا عن الذات التى نراها على وجه غلام عاشق سعيد - يكون اسلوبه - صريحاً ، وساخرًا بل مثيراً للاشمئزاز ولكن تولوستوى لا يستطيع فى الواقع أن يكبح تعاطفه البدهى مع الجسد وفهمه له فمن الناحية الجسدية نحن نشعر بالإقتران بهذين الاثنين (التعاطف والفهم) ، وبالراحة معها كما نشعر بأننا غير ملتزمين جسدياً مع بيير وكاراتيف .

لم يكن اناتول حاد الذهن ، ولا سريع البديهة ولا فصيحاً فى الحديث ولكنه أوقى ملكة الهدوء التى لا تقدر بثمن فى المجتمع ورباطة الجأش الرزينة . فإذا ما فقد رجل الثقة بالنفس ظل مطبق الشفتين عند تقديمه لأول مرة إلى المجتمع وكشف عن وعى بعدم لياقة مثل هذا الصمت والقلقى ، ليجد شيئاً ما يقوله ، فأن تأثيره يكون سيئاً ، ولكن اناتول كان صامتا

(١) شراب مسكر مؤلف من كحول وعصير ليمون وتوابل وشاى وماء .

يؤرجح قدمه ، ويتفحص شعر الأميرة مبتسما . لقد كان واضحا أن بوسعه أن يصمت بهذه الطريقة لوقت طويل جدا وبدا أنه يقول : « إذا كان هذا الصمت لا يروق احد فدعه يتحدث ولكنى لا أريد الحديث » .

وان صبح التعبير ، فنحن في داخل اناتول « نجلس مستخصرين^(١) أمام منضدة ركز عينه الواسعة الجميلة على حافتها وهو يتشم شارد الذهن « ونحن نشعر بأحاسيسه عند مرأى الأنسه بورينتى وحينما بترت ساقه البيضاء الكبيرة الريلة في خيمة العمل ات بعد موقعة بورودينو ، يبدو كأننا نستشعر الغصة في اجسامنا نحن انفسنا .

ولكننا لانعقد صلات جسمانية مع بير الذى يرقد جريحا في الخيمة نفسها .

واستمع الأمير اندورو بعد الالام التى كان يعانيتها بشعور سعيد لم يكن قد ذاقه منذ زمن طويل . فان احسن اللحظات وأسعدها في حياته - وبخاصة في طفولته الباكرة ، حينما كانت تخلع عنه ثيابه ويوضع في فراشه ، وحينما كانت مربيته تنحنى فوقه وهى تغنى له لينام ، وهو يغنى رأسه في الوسادة كان يشعر بالسعادة في مجرد الوعي بالحياة - كانت تعود إلى ذاكرته ، لا بوصفها مجرد شىء مضى فحسب ولكن كشيء موجود .

نحن نوافق كل الموافقة ، ولكننا نصدر عن تجربتنا الشخصية لاعن معرفتنا بالأمير أندرو . فهو مثل بير لا يمتلك جسدا حقيقيا : وهناك يكمن هذا الفارق بينها كليهما وبين الشخصيات الأخرى ، وهو ليس بفارق نستطيع أن ننسب ببساطة إلى كونهم جوانب لتولوستوى نفسه . أن الفارق ليس كليا ، ولكنه ذو اهمية ومغزى ، لأنه ليس بإمكان اية رواية أخرى أن تظهر مثل هذه الأنماط المختلفة الواضحة التناقض والشخصيات التى تعيش معا .

ان الأمر يبدو وكأن بيكى شارب ، وديفيد كويرفيلد ، ووفيرلى ، وتوم جونز ، وتريسترام شاندى ، جميعا مع أونيجين وجوليان سوريل ، واميل روسو ، وكانديدا فولتير وويلهلم جوته وكثيرين غيرهم يبدون وكأنهم يلتقون جميعا في الكتاب نفسه ويسهمون في بناء الشبكة نفسها ، وهم يتصلون بعضهم ببعض في حرية وانطلاق . لأنه بالإضافة إلى اعتماد تولوستوى على مصدره الفذة من التجربة الأسرية والطبقية فانه كان يقتبس كل نمط من أنماط الشخصية من كل صنف من الرواية : انه لم يعرف حشدا عظيما من الناس معرفة مباشرة فحسب لقد استنفد كل الوسائل الصناعية في وصفهم .

(١) المستخصر هو واضع يديه على خاصرته .

وفضلا عن هذا فإن عبقريته تقنعنا بأننا بلا ريب نفهم الناس في الحياة فعلا بكل هذه الوسائل المختلفة الوسائل التي يتصورها كل نوع من الرواية حتى أننا نشعر بأن بيسر واندروملزمان بأن يكونا باحثين مستفهمين لأن أحدهما لا ماضى له والآخر لا أسس له في الحياة ناسين أن تولستوى قد حرهما هذه الأشياء كل الحرمان حتى يتواءما مع النمط القصصى - لرواية Bildungsroman - ^(١) نمط للباحث . إن آندروابن من النمط القصصى لأب من رواية جوته المذكورة وأب من رواية تاريخية ، من سكوت أو من «إبنة القطبان» أن بولكونسكى العجوز (الذى صيغ بدقة على جدتولوستوى شخصا بالإضافة إلى الذكريات التي سمعها عن الفيلد مارشال كامنسكى) في متناولنا تماما . بقدر ما نتصوره في أيامه العسكرية الخوالى ، في ليالى القرم الحارة ، كما يحدث فيما نرى من حياته (الطيركية) ^(٢) الأبوية بالدهليز . ولكن ابنه ، كما يحدث بالتأكيد في الحياة مختلف ، اننا نتلقى ملاحظات بواسطته (انظر فترة الطفولة) ولكنها تبقى أحكاما عامة لتولستوى : ليست مرتبطة به بصورة دقيقة واضحة كيف كان يبدو وهو طفل في بولدهليز ؟ ومتى التقى بالأميرة الصغيرة ؟ وكيف سار تودده ومغازلته إياها ؟

ونحن نشارك في هذا الشك عن آندرو مع ناتاشا - وأكثر مغزى ومعنى - مع أمهما . ولما كان آل روستوف مطمورين في الحياة فإنه لم يكن بوسعهم أن يصدقوا حقا أن الزواج سيتم ، أكثر مما بوسعهم أن يصدقوا أنهم سوف يموتون . وحينما تمضى ناتاشا ، تتذكر أمها أيام صباها وتقول متأملة : « إن ثمت شيئا ما غير طبيعي ومروعا في زواج ناتاشا والأمير أندرو الوشيك الوقوع » إنه كزواج الحياة بالموت .

٣ - وفيات

ويبقى أندور غريبا على آل رستوف كالموت الذى لم يعرفهم بعد . فهم لا يستطيعون رؤيته ككائن كامل وأكثر مما نستطيع نحن أن نراه --- بأكثر مما يستطيع أن يراه ابنه ، فلذة كبده ، في الصفحة الأخيرة من الرواية ، فقد غدا عند تولوستوى شخصا رمزيا في مراحل لا يدركونها وبدون هدف ظاهر لديه . إن ناتاشا تحارب حفاظا على حياتها ، كما تحارب الحياة الموت ، وحينما تموت يصير لزاما على الكونت رستوف --- ذلك البطل الذى يناصر

(١) رواية من تأليف جوته الكاتب والشاعر . ١٧٧٤ وهي تنقيفية أو تهذيبية في هدفها وتصف كيفية تنشئة وتربية بطل هذه الرواية .

(٢) الطيركية أو الأبوية : نظام اجتماعى يتميز بسلطة الأب المطلقة على العشيرة أو الأسرة وبانتساب الانشاء إلى أبيهم وليس إلى أمهم .

الجسد --- أن يدرك أيضا ماهية الموت ويفهمه بوضوح ، ولا يكون الشخص ذاته أبدا مرة أخرى وليس الموت وحده هو الذى يصبح رمزا فيه ، ولكنه السخط ، والطموح والتحول ، وكل رغبات الروح الملحة ، وكل التغيرات التى تقوض مملكة الجسد الصلبة وتبلى أساسها ، والحفل الراقص ، ومأدبة العشاء ، وحجرة النوم . إن ارتياب تولوستوى فى الروح وعدم ثقته بها ، وبالتغيرات التى تحدثها تظهر فى كيفية معالجته لشخصية أندرو وجعله يتأخم منطقة مستقلة محاطة بأرض أجنبية «بأعظم مهارة وطبيعية»^(١) .

وهذه الطبيعة تخفى بنيان تولوستوى لشخصية أندرو الذى كابد ما لا يحمد ولا يقدر من الجهد والعناء فى أقامته ، وهو يرتبط أرتباطا وثيقا ببناء حبكة الرواية كلها . كان تولوستوى يرى فى أول الأمر أن يجعله يلقي حتمه فى أوسترلتر ، ثم عقد العزم على أن يبقيه على قيد الحياة ، ولكن المسودات التالية بما فيها من شك وتردد أظهرت أن هذا العمل ينطوى على مخاطرة . إن موقفه المتسم بالسخط الكظيم من «الأميرة الصغيرة» كان فى أصله موقف الفظاظاة المؤكدة ، التى تبلغ ذروتها فى تفجر مفاجئ من الضراوة والعنف البالغ حينما تسلم رسالة من أناتول . إن فظاظته هى فظاظاة بتشورين^(٢) كما صوره ليرمونتوف فى قصة «أحد أبطال زماننا» ، ولابد أنه كان من الصعب أن تمنع أونيجين^(٣) - كما صوره بوشكن - من أن يكون شخصية من ذلك الطراز ، إذ أنه حينما يرى ناتاشا لأول مرة يسلب لبه ، لأنها كانت تتكرر فى ثياب صبي (وهذا حدث ينقل فى وقت لاحق إلى شخصيتى نيكولاى وسونيا) ولكنه فى نسخة معدلة أخرى من الرواية لا يعيرها اهتماما على الإطلاق . إن مصدر إنزعاج تولوستوى وقلقه يكمن فى تحاميه تحديد شخصية أندرو بصفة نهائية بالنظرة التى يحسنها واللفتة التى يجيدها : يجب ألا يكون منفتحاً للشكوك ، التولوستوية المألوفة . (فسيكون من المستحيل ، مثلا ، على بيار أن يدرك أن أندرو لا يعبا حقا بمحاسن الطبيعة ، كما يدرك «المتعلم» فى كتاب «الطفولة والشباب» فجأة عن صديقه العظيم والبطل نيكولوديوف الذى

-
- (١) الطبيعة : الفطرية أو الغريزية - كون الشئ طبيعيا أو فطريا أو غريزيا .
 (٢) رواية «أحد أبطال زماننا» من تأليف الشاعر ميخائيل ليرمونتوف (١٨١٤ - ٤١) وهى وثيقة شخصية تعكس مأساة الجيل الأصغر سنا . وبتشورين - وهو أبرز شخصيات القصة - صنف آخر من أونيجين ، صنف شئوم محزن .
 (٢) أونيجين هو بطل رواية بوشكن التى تحمل اسمه والذى وصفه المؤلف بأنه «مسكوفى يتدثر بعباءة هارولد» . ومع ان هذه القصة تردد بين الحين والحين صدى بايرون فإنها تظل روسية خالصة . .
 وأونيجين يمثل طراز عصره ولكنه فى الوقت نفسه يمثل المهذبين الظرفاء من أبناء المدن إلى الحد الذى يجعل حزنه صادقا كل الصدق . غير ان أونيجين سطحي إلى درجة لا ترفعه إلى مصاف الشخصيات التى استؤصلت والتى اخذت تتردد على الأدب الأوروبى بعد «رينيه» لشتاوبريان وبعد شخصيات بايرون الانانية الحريصة على تأكيد ذاتها .

تشبه شخصيته شخصية الأمير أندرو إلى حد ما . إن أمثال هذه المراحل من التنوير ستكون بالغة الخطأ ، كما سيكون أى جانب خاص من جوانب ناتاشا (الثياب التنكرية . . . الخ) الذى سيكشف عن شيء ما أكثر من هذا عنه بما لها (المراحل) من سحر وجاذبية فى عينيه . إن سحر ناتاشا يجب أن يكون رمزا لسحر الحياة نفسها .

وفى النهاية فإن تولوستوى - وقد تذكر تجربة شخصية مر بها - يسلك هذا السبيل لينقل هذا الرمز إلينا . يسمع أندرو ناتاشا وسونيا تتحدثان معا بليل وقد اتكأتا تطلان من النافذة فى أسفل نافذته ، وبهذه الطريقة فإن حقيقتها - وإحساسها بأسرتها وإحساسها السعيد بنفسها الذى يشكل هذه الحقيقة - تظهر أمامه فى صورة مجردة صحيحة مثالية ، بصورة معينة لم يكن بوسع ناتاشا نفسها أن تنقلها إلينا بمواجهة مباشرة معه . إن ردود الفعل الشخصية لناتاشا شكلت له صعوبة ماثلة . ففى نسخة من النسخ أكرهت على أن تجد سونيا أن الأمير أندرو مخلوق فائن حتى أنها لم ترقط - ولم يكن بمقدورها أبدا أن ترى - شخصا آخر يباريه ! ومن الواضح أن هذا لا يكفى ، كما لا يكفى ما جاء فى نسخة أخرى تقول فيها أنها لا تحبه ، وأن «فيه صلفاً ، وجفاء» وفى النسخة الأخيرة والنهائية يضطلع الحفل الراقص بالأمير ، ويمحو الحاجة إلى تعقيب مترابط منطقيا عليها . حقا ، إن تولوستوى فى براعة يزيد حقيقتها بهذه الطريقة ، يوحى بفتحتها للحياة التى يمكن أن تتسع حتى للأمير أندرو الوهمى فى خطواتها الواسعة ، التى يدفعها قدما عام من التأخير نتوقه وننتظره . وفى النهاية تنصب عاجزة لا عون لها ، مفتونة «برجل حقيقى» (حقيقى لنا ولها معا) -- هو أناتول كوراجين .

إن أسلوب ناتاشا فى الحب يتباين تباينا ملحوظا مع أسلوب تاتيانا لبوشكن ، وهى التى كثيرا ما تقارن بها بوصفها النمط نفسه للبطلنة الروسية الأساسية . إن حب ناتاشا يعمم ، وقد قام على إحساسها الذائق بنفسها ، وبدرجة أقل وعيا على توقعها الذى يكاد يبلغ حد التفجر وحرصها على ألا تذهب بددا . إن أونيجين الذى تهيم به تاتيانا حبا - مثله مثل أندرو - شخص لا يوحى بالألفة ، ولكن لأسباب مختلفة تماما . فهو يحصل على ما لديه من حقيقة من أنعام نظر بوشكن المبهج وتدقيق تاتيانا المخلص . إن ضميره الشخصى ليس شيئا مذكورا ، وكما يلاحظ نابوكوف ، «يغدو أونيجين مائعا رخوا حالما يبدأ بحس ، حالما يفارق الوجود الذى إكتسبه من خالقه بإصطلاح البارودية»^(١) النابضة بالحياة . إنه لذو دلالة أن يتصف حب ناتاشا بالسوليبيسيه^(٢) وهى فى حد ذاتها نط للأستحسان الذاتى عند

(١) البارودية : المحاكاة الساخرة لأحد المؤلفين .

(٢) السوليبيسيه : نظرية ذاتية مثالية ، وطبقا لهذه النظرية فإن الانسان وضميره فقط موجودان بينما العالم الموضوعى بمحتواه من الناس موجود فقط فى عقل الفرد .

تولوستوى : لا حاجة تدعو لمعرفة هدف الحب ، وهدفه لا يدرك بصورة مناظرة حسب اصطلاح الفحص الدقيق الموضوعى . ولكن حينما يقع بصر تاتيانا على آثار الخدوش التى خلفتها أظافر أونيجين على هوامش كتابه ، وتحقق من أنه ليس شيئا سوى محاكاة لغيره ، لمخلوق ذى طراز عقلى أجماعى - لا يدمر هذا حبها له . أنه يزيده فى الواقع ! إن العثور على الخطوط المرسومة تحت الأسطر لتوكيدها ، والتى وضعها المحبوب فى كتاب ، تكاد تكون أمرا شخصيا خاصا مثل مراقبتها وهما فى نومهما . إن البطلتين متشابهتان فى قوة عواطفهما . ولكنها لوان مختلفان جدا من العاطفة من أجل كل ذلك . يقدم بوشكين فى أونيجين ، هدفا لنا نجد فيه المتعة ونجد فيه بطلته الحب . إن تولوستوى يبدع فى تصوير أندرو كشخص رمزى مشاهد للحياة ، تستطيع ناتاشا فى محضره أن تظهر أية حياة تكمن فيها .

لقد خلق أندرو للموت . إنه يواجه الموت كشيء صادق وحقيقى ، وبعد كل البدايات الخاطئة ، والتبديدات والتفسيرات والإمهال والإرجاء ، يحقق هدفه الصحيح . وهذا طبعاً شيء من قانون : «النتيجة تتبع السبب دائماً»^(١) عند تولوستوى ، ولكنها حقيقة واقعة أن جميع الشخصيات فى رواية «الحرب والسلام» - من أرفع الشخصيات إلى أدناها - تنال تماماً ما تفرضه طبائعها وتتطلبه . إن الكتاب عمل بطولى ضخم من التحكيم تحقق بعد ترو ومراجعات لا تعد ولا تحصى : على الرغم من أن أبعاده الهائلة تترك فينا انطبعا لكل ألوان حتمية الحياة العشوائية ، كما أنها تشبع الرغبة فى تحقيق المثل الأعلى . إنها محاولة جريئة ناجحة عظيمة لأخضاع نطاق العيش كله للاعتراف بسيادة الفن ، والتناسب فيما هو «حق» . إن ما أطلق عليه هنرى جيمس مستنكرا : «حشد الحياة العجيب» إن هو فى الحقيقة إلا صنع نماذج على درجة عالية من التعقيد للمنجزات الإنسانية تكون مطابقة لمتطلبات الحياة ، وتخصيص^(٢) أقدار على الأرض جذيرة بقبولها والاعتماد عليها مثل أقدار دانتي فى العالم الآخر . إنه لأمر بالغ الأهمية أن المسودات الأولى للرواية كانت تحمل العنوان : «كل شيء مرض إذا كانت نهايته مرضية» .

قال تولوستوى فى شيخوخته : حينما تعمل الشخصيات فى الروايات والقصص ما ليس فى مقدورها أن تفعله بطبيعتها الروحية ، يغدو هذا أمرا مرعبا . «إن العيش كما تفهمه الرواية ، وكما تنقل الحياة ، هو ما لم يستطع الأمير أندرو أن يفعله» . فمن المستحيل أن

(١) وردت باللاتينية - post hoc ergo propter hoc وتعنى الحدث اللاحق نتيجة لحدث سابق أو المعلول يتبع العلة .

(٢) توزيع الحصص أو الأنصبة .

نتصوره يعقد آصرة علاقة مع ناتاشا أو يتراسل معها كما يتراسل بير وناتاشا في الصفحات الأخيرة من الرواية . إن ناتاشا تمثل الحياة في نظره . إن قدره الذى كتب له كشخصية هو أن يتفهم ما يجسده الآخرون ، وهو يدرك من خلال الاستعارة والرمز ، كما يبصر شجرة البلوط العظيمة العارية الميتة ظاهريا ، وهى تعود إلى الحياة مورقة من جديد ومثل آخر لهذه الرؤية أكثر تحريكا للعواطف وأثارة للمشاعر - فى رأى - من تلك الصورة المفخمة الطنانة إلى حد ما لشجرة البلوط ، هو لمحتة للفتاتين الصغيرتين وهوىزور المنزل المهجور فى بولد هيلز أبان إنسحابه مع فرقته .

... فتاتان صغيرتان ، تحريان خارجتين من الدفيئة^(١) تحملان فى تنورتيهما ثمرات البرقوق التى النقطتها من الأشجار هناك ، أخذتا الأمير أندرو على غرة ، وحينما شاهدنا السيد الشاب ، قبضت الفتاة الكبرى ، وفى عينيها نظرة رعب ، بيدها على رفيقتها الصغرى واختبأت معها خلف شجرة البتولا ، ولم تتوقف بغية التقاط بعض ثمرات البرقوق الخضراء التى سقطت منها .

أشاح الأمير أندرو بوجهه عنها وأسرع فى فزع ، لأنه لم يرغب فى أن يشعرهما بأن أحدا كان يرقبهما . لقد أسف لفزع الفتاة الجميلة الصغيرة التى خشى النظر إليها ، فى حين أنه قد أحس برغبة لا تقاوم فى أن يفعل ذلك . فاض به إحساس غريب عليه من الراحة والارتياح حينما تحقق - بعد مشاهدة هاتين الفتاتين - من وجود اهتمامات إنسانية أخرى بعيدة كل البعد عن اهتماماته الشخصية وهى شرعية تماما مثل تلك الإهتمامات التى شغلته . كان من الواضح أن هاتين الفتاتين كانتا ترغبان رغبة قوية وبعاطفه مشبوبة فى شيء واحد - أن تنجوا وتأكلا ثمرات البرقوق دون أن يمسك بهما أحد - وشاركهما الأمير أندرو رغبتهما فى نجاح مغامرتهما . لم يستطع مقاومة النظر إليهما مرة أخرى . وما أن تأكدتا من زوال الخطر عنهما حتى قفزتا من مكمنهما ، وهما تسقسقان^(٢) بشيء فى صبيحة حادة نددت عنهما فى أصواتها الضعيفة وهما ترفعان تنورتيهما إلى أعلى وقد أنطلقت أقدامهما العارية الصغيرة التى لوحتها الشمس فى مرج ويسرعة عبر عشب المراعى .

نستطيع أن نرى من هذه الفقرة بالضبط لماذا أحب أندرو ناتاشا - إنها تشبه المشهد الذى سمع فيه كليهما يتحدثان بجوار النافذة - ولماذا لا تتضمن كلمة «الحب» فى الرواية معنى خاصا بها منفصلا عن مطالب الحياة وحقوقها المتواصلة . إنه يجب فكرة الحب أكثر مما يجب الحقيقة الواقعة . فحينما يعود إلى الانضمام إلى جنده يجدهم يرشون الماء بعضهم على

(١) الدفيئة : مستنبت زجاجى على الحرارة وبخاصة لانتاج النباتات الاستوائية .

(٢) السقسقة : صوت العصفور .

بعض في لجة ماء وهم عراة ، فيثور على منظر «كل هذه الأجساد البيضاء المتمتعة بالصحة» . ، التي قدر لها أن تخوض غمار الحرب ، كما أننا لم نستشعر قط من قبل أحساسا بالتباين مع معنى الحياة أعظم منه حينما يواجه أندرو ناتاشا والأميرة ماري وهو على فراش الموت بعد كل إشاراته إلى الموت ، «الذي كان يشعر بوجوده شعورا مستمرا متصلا طوال حياته» - في السحب التي تسبح فوق سماء ميدان معركة أوستلترز وفي حقل شجرة البتولا قبل معركة بورودينو .

أمسك بمنديل ، في يد نحيلة بيضاء ناصعة وباليه الأخرى كان يسد شاربه الرقيق الدقيق الذي أطلقه ، وهو يحرك أصابعه ببطء . حلق ببصره إليهما عند دخولهما .

وحينما رأت الأميرة ماري وجهه والتقت نظراتها بنظراته خفت سرعة خطواتها ، وشعرت بدموعها تجف فكفت عن الشئخ وأحست فجأة بأنها مذبذبة ، وجعل فؤادها ينخلع فيها كانت تفهم المعاني التي يعبر عنها وجهه وعيناه .

تساءلت : «فيا عسى أراي خليفة باللوم ؟» وأجابت نظرته الباردة الصارمة : «لأنك تحمين وتفكرين في الأحياء ، وأنا»

كان يوجد في النظرة العميقة المكددة التي بدت كأنها تتجه لا إلى الخارج ولكن إلى الداخل ، ما يكاد يكون تعبيراً عذائياً وهو ينظر إلى أخته هي وناتاشا .

لقد ألعت من قبل إلى أن أندرو ليس عرضة للاكتشافات ، ولأنواع الاختبارات الشخصية التي يجربها تولوستوي . ولكن هذا غير صحيح تماماً . إن عبقرية تولوستوي في رسم الشخصيات كما يفعل شكسبير في وصف شخصياته ، وبشمول لا إرادى واضح ، ويفرض موالية . . أبعد كثيرا في إظهار التفاصيل مما أوقى شكسبير في نطاق المسرحية المحدود . بهذه العبقرية لم يستطع تولوستوي أن يتحامي جعل أندرو أكثر من مركز انعكاس ونقطة رمز . إن دنيوية^(١) ملاحظات تولوستوي لا تنفك تعترضنا ، فنحن نعلم ، مثلا ، أن أندرو يصادق بوريس ، الذي يهتم له كثيرا ، لأن هذه الصداقة تعطيه دافعا مجردا عن الهوى والغرض في الظاهر ، ليبقى على اتصال بالدائرة الداخلية حيث تنظم التفرقات والمناصب الرفيعة ويتبادل الناس القليل والقال على مستوى رفيع . ويلاحظ تولوستوي أن نقده الساخط الغاضب للقيادة العسكرية الروسية يضع قناعا على وجهه الغيرة التي

(١) الدنيوية : الانهماك بالشئون الدنيوية على حساب الشئون الروحية .

يستشعرها حيال ناتاشا وكروجين وتعذبه ، كما يوفر متنفسا لها . ولكن هذه الملاحظات قد تصدق على شخص آخر : إنها ملاحظات لا تنصب عليه كلية . فماذا عسى أن يكون الموقف ؟ لقد لاحظت أن مشهد الفتاتين الصغيرتين يكشف عن موقفه من الحياة ، وهو يكشف حقا ، أما أعرق ما فيه من صدق وأقله وضوحا فهو (تمسكه بأهداب الفضيلة) ، وهي سمة أساسية نتعرف عليها هنا ونستجيب لها ، على الرغم من أننا قلما كنا نلتقى بها من قبل في مصدرها الأصلي . وبالطريقة نفسها فإن العبارة المقتبسة أنفا عن فراش الموت تظهر شيئا آخر عنه نتعرف عليه - على الرغم من التغير الذي طرأ عليه ، فإنه ما يزال ذلك الرجل نفسه الذي درج على معاملة الأميرة الصغيرة بمثل هذا التهكم الفاتر . إن الحياة التي كان يكرهها فيها هي التي كان يؤثرها في أخته ويفتن بها في ناتاشا ، ولكنه لما كان الوقت قد حان لنبله (التهكم) فإن سلوكه قد عاد كثيرا لمثل مألوف عهده فيما مضى ، إذ على الرغم من أنه لم يترك شاربته ينمو إلا وهو على فراش الموت فإنه يبدو أننا نتعرف على تلك الحركة الفاترة الشديدة الحساسية التي يمسده^(١) بها .

قال : وهو يخرج عن صمته ويشير إلى ناتاشا : ها أنتلدى ترين كيف جمع القدر بيننا بصورة غريبة» أنها تعنى بى طوال الوقت . »

سمعت الأميرة ماري ما قال ، ولم تدرك كيف استطاع أن يقول مثل هذا القول . هو الأمير أندرو الحنون المرفف الحس الرقيق الشعور . . . كيف أستطاع أن يقول ذلك أمامها تلك التي أحبها والتي أحبتة ؟ لو أنه توقع أن يعيش لما كان له أن يلفظ تلك الكلمات بتلك النغمة الفاترة المهيبة ، فلو أنه لم يعرف أن تهايته كانت وشيكة أكان يفوته أن يشفق عليها ؟ وكيف كان يتأتى له أن يتحدث مثل ذلك الحديث في حضورها ؟ إن التفسير الوحيد لذلك هو أنه كان لا يبالي ، لأن شيئا آخر أهم بكثير ، قد تكشف له .

كان الحديث فاترا غير مترابط ، وكثيراً ما كان يتوقف فجأة .

قالت ناتاشا : «جاءت ماري عن طريق رايازان» .

لم يلحظ الأمير أندرو أنها تدعو أخته «ماري» ، ولم تلاحظ ناتاشا نفسها ذلك إلا بعد أن نادتها بهذا الاسم المجرد عن كل لقب في حضوره .

سأل : «حقاً ؟»

(١) يمسد : يمر يده (على الشعر) برفق وباتجاه واحد .

ينأى بنفسه عن رعب أستحوذ عليه بعثه فيه ذلك الأكتمال نفسه للحياة ، وذلك التوافق الواضح بجميع مظاهره وسماته فيها حقيقه . فقد بدأ بالألحاح له كما أوحى لبطل «مذكرات رجل مجنون» بأن الموت هو الشيء الحقيقي الوحيد ، وأنه لا ينبغي أن يوجد .

«لقد أخبروها أن النيران قد أتت على موسكو عن آخرها ، وأن» كفت ناتاشا عن الحديث ، فقد كان من المستحيل أن تتحدث ، إذ كان من الواضح أنه يبذل جهداً لكي يصغى ، ولكنه لم يستطع ذلك .

قال : «نعم ، أنهم يقولون أنها قد أحرقت . إنها خسارة عظيمة .» وحلق ذاهلاً في خط مستقيم تجاه الأفق وهو يمسد شاربه بأصابعه .

قال الأمير أندرو فجأة وقد وضع أنه يريد أن يتحدث إليها حديثاً لطيفاً : «وهكذا فقد قابلت الكونت نيكولاى ، يامارى ؟» لقد كتب إلينا أنه أحبك حباً عظيماً ، «وهكذا استمر في حديثه في بساطة وهذوء ، وكان من الواضح أنه غير مستطيع أن يدرك كل الأهمية الكبرى التي ينطوى عليها حديثه بالنسبة للأحياء من الناس .

وباستثناء موضوع الموت ، فإن الفقرة حافلة بالمعانى المتعددة المظاهر إلى «بعد بعيد - كاستعمال ناتاشا للأسم «مارى» - والتي تبرز في كل مكان من الكتاب . لقد تبينت صحته ذات مرة بملاحظة تولوستوى - «أنه كان لا يزال ، لأن شيئاً آخر أهم بكثير ، قد تكشف له .» لا جدال في أن أندرو قد يظن ذلك ، ولكن تولوستوى يعلن الحقيقة بلمحة من التصميم القوى : إن المظهر الخارجى لما يكاد يكون سيادة عاجزة قد اضطرب ، لأنه حينها يختص الأمر بالموت ، في رواية «الحرب والسلام» كان تولوستوى يقع تحت نفوذ شوبنهاور وسلطانه . إن الحياة نوم والموت يقظة» . «وقد جاءت الأمير أندرو يقظة من الحياة مع يقظته من النوم . وإذا ما قورنت بدوام الحياة وأمدتها لم تبد له أكثر بطناً من النوم إذا ما قورن بأمد الحلم .» وكما يشير سيستوف ، فإن الجملة الثانية تكاد تكون مقتبسة بنصها من «العالم إرادة وفكرة» . أن تولوستوى بترود قد خلق في شخصية أندور صورة الرجل الذى يناسب هذا المفهوم للموت . فتولوستوى - بثقته المعتادة - يضيف الموت من خلال أندرو ، ليظهر أنه (الموت) يجب أن يكون شيئاً ذا شأن ، لأن الحياة أيضاً ذات شأن عظيم . ومع ذلك فإن الحياة أو الموت أمران لا يستطيع أحدهما أن يدرك الآخر .

- هل ستكتب لى الحياة ؟ ماذا تظنين ؟

قالت ناتاشا في صوت يكاد يكون صياحاً ، وهى ممسكة بكلتا يديها في حركة «حنون» إلى متأكدة من شفائك : - متأكدة !

إن من عادة ناتاشا أن «تصبح تقريباً» بمعتقداتها لأنها لا تستطيع عمل شيء آخر - فليس بمقدورها أن تؤمن بشيء سوى الحياة ، حتى أنها بعد التغير الذى رآته يطرأ على أندرو وهو

يبحث الخطي في طريقه إلى الموت ، تجول حول المكان بخطى مرحة - عبارة تكررت مرتين . وهذا ينطوي على مناسبة عميقة فاجعة ، لأن الأثنين يحققان طبيعتها الذاتية كلها . وهو بإستثناء الكونت روستوف العجوز - الوحيد الذي يؤثر فينا . أنه يندب نفسه حينما يبكي موت أندرو لأنه «يعرف أنه يجب أن يخطو الخطوة الرهيبة نفسها وشيكاً» ، وهو يعرف لأن شجاعته القديمة - رضاه الذاتي^(١) . Somdovolnost - قد زيلته .

لقد كان رجلاً رشيقياً مرحاً واثقاً بنفسه ، مسناً ، أما الآن فقد بدا شخصاً مذهولاً جديراً بالشفقة خليقاً بالرائء وكان لا يكف عن النظر حواليه وكأنه يسأل كل شخص عما إذا كان يفعل الصواب . وبعد تدمير موسكو والقضاء على متاعه ، وأقصائه عن عمله النمطي الرتيب المؤلف بدا وكأنه قد فقد إحساسه بأهميته الذاتية وجعل يشعر بأنه لم يعد يجد له مكاناً في الحياة .

وكما يشير إيزيا برلين ، فإن مفهوم تولوستوى للتاريخ يشبه في نواحي كثيرة مفهوم ماركس له : ماركس الذي لم يكن تولوستوى قد سمع عنه بعد في الوقت الذي يكتب فيه «الحرب والسلام» . وهذا ينطبق على إحساسه بالسيرة الذاتية إنطباقه على تاريخ الأمم . إن إداركه الخيالي للحياة الفردية من القوة بحيث تصبح الحرية فيها بكل تأكيد وعن حق إدراكاً لحاجة الشخص الذاتية ، وشعار « لكل حسب حاجته » ، ليس المثل الأعلى للمجتمع فحسب ، ولكنه يبدو في «الحرب والسلام» قانون الحياة والموت .

أن تقى الموت وصلاحه في «الحرب والسلام» : - ربما يقول قائل ذوقه السليم - يخلق تبايناً ملحوظاً مع «موت إيفان إيليتش» . لقد جاء موت إيفان إيليتش من وجهة نظر ذى قرباه نتيجة لذوق عقلي يستحق الرثاء ويبعث على الأسى ، وكان رد فعل أصدقائه بالنسبة له هوان «إيفان إيليتش» قد أفسد الأمر الذى وكل به على نحو سيء جداً - ليس مثلك ومثل . . فلماذا هذا التغيير ؟ أن ترجمات حياة تولوستوى تظهر لنا وتؤكد ما حدث له : كيف أن عقله بعد الجهد الخلاق الضخم الذى بذله في رواية «الحرب والسلام» (وهنا نقبس واحدة من أستعاراته) جعل يدور بنفسه باستمرار حول هذا مثل لولب ذى سن مشقوق . وليس في هذا ما يدهش : فهو نتيجة طبيعية له تتبعه كما يتبع الليل النهار . فبكل ما أوتى تولوستوى من عبقرية طبيعية وما أختص به من مزايا ضخمة - فلم يكن لكاتب آخر قط أكثر مما كان له منها - أنجز في وقت واحد معاً ، أعظم عمل مطول ، وأرفع خيال للحياة ، يحققان رغبته فيما يدور حول الوطن والزواج اللذين تطابقا مع خياله . وعلى الرغم من دراسة اللغة الأغريقية القديمة ، وتأهبه لكتابة رواية تاريخية أخرى فانه لم يستطع أن

(١) الرضا الذاتى : رضا المرء عن نفسه ومنجزاته وشعوره بقوته .

لقد كان الموت يخلب دائماً لب تولوستوى ويفتنه ، ولكن كوسيلة لتحليل الحياة والبحث فيها . فقد استخدمها كمحرك أو وسيلة اختبار لتقدير قيم الناس : فإن استجاباتهم لها تظهر كنهم . وهذا يصدق بخاصة على كتابه الأول «طفولة» ففيه يقوم موت أم الراوية بدور العامل النشط الذى يعجل بظهور قدراته على فهم بقية أعضاء الأسر وفهم نفسه .

لقد أحسست بلون من المتعة لمعرفتى أن لست سعيدا ، وحاولت أن أنه حاسة اللامعة عندى .

ففى أثناء تشييعه الجنائز يبلغ شعوره بالضيق من ملابسه غايته ، ولا يكف عن «أن يلاحظ خلصة جميع الناس الذين حضروا .»

وقف أبى عند رأس التابوت . كان وجهه شاحبا كصحيفة بيضاء ، وكان من الواضح أنه يجد صعوبة فى أن يكف دموعه . أن قوامه الفارع فى حلة الفراك ،^(١) ووجهه الشاحب المعبر ، وحركاته الرشيق الواثقة كعهدنا به دائما إذا مارس إشارة الصليب على وجهه أو انحنى حتى يلمس أرض الكنيسة بأصابه أو أخذ شمعة من يد القسيس أو اقترب من التابوت ، كانت تترك أثراً بالغاً فى النفس ، ولكنى لا أدرك السبب الذى من أجله لم أرض عنه لقدرته على السعى للفت الأنظار إليه بمسلكه فى مثل هذه الصورة الرائعة فى تلك اللحظة .

إن العين الصغيرة المستديرة نفسها ، التى تمور ببريق التطلع إلى المعرفة وحب الإستطلاع ، ترقب ردود فعل الجنائز على بقية الأسرة . ولم ينبج إلا إثنان من هذا الاختبار : أحدهما ممرضة أمه العجوز نتاليا سافيشنا - بيدين ممسكتين أحدهما بالأخرى وعينين تشخصان نحو السماء كانت لا تبكى ولكن تصلى - والأخر طفلة فى الخامسة من عمرها ، كان رد فعل منظر الجثمان ووقعه عليها صرخة بلغت من الفظاعة حدا جعل راوية القصة يذكرها دائما ولا ينساها .

إن رد فعل الموت عند الفتاة الصغيرة غريزى كرد فعل الحياة عند ناتاشا سواء بسواء ، كما أن ناتاليا سافيشنا تساويها فى لا وعيها بذاتها ، فهى تخبر الراوية أن روح أمه تحلق فوق رأسيهما فى تلك اللحظة ، منتظرة الدخول إلى الملكوت ، «وكأنها تقص أشياء عادية تماماً شهدتها بنفسها ، ولا يمكن أن يداخل الشك فيها أحدا» ويدخل كبير الخدم ليطلب بعض المؤن المخزونة التى لا ترغب العجوز فى أن تعطيها له .

(١) سترة رجالية سوداء تبلغ الركبتين .

لقد أدهشني تحولها من العاطفة المؤثرة التي كانت تتحدث إلى بها إلى هذا الإهتمام بالتوافه الصغيرة لقد استبد بها الحزن حتى أنها لم تجد أن من الضروري أن تكتم على الرغم من ذلك أنها قادرة على أن تعني بشئون الحياة اليومية ، ولم تدرك كيف يمكن أن تخطر مثل هذه الفكرة على بال أنسان .

أن الغرور عاطفة لا تتلأم قط مع الحزن الصادق ، ومع ذلك فهو عميق في الطبيعة البشرية حتى أن أعمق ألوان الحزن نادرا ما تستطيع إقتلاعه تماماً من النفس إن العجب في الحزن يعبر عن نفسه بالرغبة في الظهور بمظهر الأبتلاء بالحزن أو التعاسة أو الشجاعة . وهذه الرغبة الوضيعة التي لانعترف بها ، والتي يندر أن تزايلها حتى في أشد حالات المتاعب تسلب حزننا قوته وسموه ووفاءه . ولكن نتاليا سافيشنا كانت قد فاضت بالتعاسة حتى لم تبقى لها أية رغبة في البقاء ، وجعلت تعيش حياتها بحكم العادة وحدها .

كان كتاب «الطفولة والصبا والشباب» واحدا من الأعمال غير الروائية التي ميزها تولوستوى واختارها من بين مجموعة أعماله بوصفها تتميز بعدم اهتمامها بالشكل وهكذا كانت «الحرب والسلام» ومن المحتمل أن تولوستوى قد أطلق هذا على «ايفان ايليتش» ولكن الأعمال المبكرة واللاحقة يشارك بعضها البعض في الصفات والسمات أكثر بكثير مما تشارك «الحرب والسلام» ويظهر هذا في أوضح صورة في افادته من الموت . ففي القصص يكون موضوع الموت فرصة مناسبة لتعليم العقائد ، لأنه يكشف - دون شفقة أو رحمة كما يرغب تولوستوى نفسه أن يكشف - عن الأثرة^(١) الانسانية والتفاهة والغدر . وعلى هذا لا يكون لنا في «الطفولة» تلك الملاحظات الذكية المتعاطفة مع المربية العجوز فحسب ولكن يكون لنا أيضا ذلك الطابع الممتع الذي لا يخطئه أحد - الغالى والأولمى كلاهما - للتعليق والتعقيب . ان الموت فرصة طيبة للحياة وفي «ايفان ايليتش» يحل الاضطراب الى المواجهة محل هذا الاستمتاع ويتحدى الموت نفسه ، ولكن الباقيين على قيد الحياة يجرى اختبارهم والحكم عليهم بالمقياس الجامد نفسه : هل هم مخلصون ؟ ان موضوع الاخلاص في «الحرب والسلام» لا يثار ان الموت حل ومصالحة ، وحلقة في سلسلة^(٢) الاستمرار أنه لما يلقى ضوئاً على الموضوع أن نقارن الرواية في سجل «الطفولة» لأساليب الحزن التي روعيت في جنازة أمه بالوصف الوارد في «الحرب والسلام» للصورة التي تستجيب بها أسرة روستوف والأميرة مارى للموت . ففي الحال الأولى يوجد مركز واحد للتحليل والحكم : وفي الحال الثانية تتلطف فجاجة التحليل وتتبدد بين الناجحين حتى يكون لنا توازن تام بين القصص

(١) الأثرة أو حب الذات أو الأنانية .

(٢) كون الشيء متصلا من غير انقطاع .

والمشاركة التي لا يعود ينطبق عليها حكم الخارجيين وهذه الحال غير ملائمة لنقل انطباعاتنا بأن موت أندرو مثير للمشاعر ، وأن موت أم الراوية الشاب هام فحسب . ان الراوية يوقر مربيته العجوز لا لأنها لم تهتم ولكن لأن هذا التوقير لا يؤثر في الروح القصصية .

ان الحيوية التي تقيد المشاعر وتكبحها في كتاب «الطفولة» لا نحزننا بالطبع كما نحن في «إيفان ايليتش» ولكن وجود تولستوى فيه شامل شمولاً بالغاً بحيث يجعلنا نجرب إلى حد بعيد الصعوبة نفسها التي عاناها ، في رؤية ما وراء الناس الذين بصفتهم إذا صح التعبير . حقاً إن طبيعة العمل تتطلب منا ألا نحاول هذا . ان الحال شبيهة بمجئنا لكي نكث مع شخص نعرفه ، يقدمنا إلى دائرة عشائه ورفقائه المقربين بسرعة وبراعة تذهلنا بحيث لا نستطيع تكوين رأى مستقل خاص بنا . وفي رواية «الحرب والسلام» يبدو اننا ننتمى إلى الأسرة بحكم حقنا الشخصي . .

ان تولستوى حينما يكبت نفسه بتدبير (متواصلية) مصطنعة لشخصياته يطلق استجابتنا المستقلة المترابطة لهذه الشخصيات وثمت حقيقة تبعث على السخرية والتهكم هي أنه بالاهتمام وحده اهتماماً بالغاً بهذه الشخصيات بغية خلق قصة من أجلها ، يتكرر تولستوى بوصفه كاتباً شخصيات حقيقية - بمعنى أنها تتحقق تحققاً قصصياً كاملاً . وإذا لم يفعل ذلك ، فلن يكون لهذه الشخصيات غير الحقيقة الجامدة ، التي تعوزها الحياة ، المفككة العاطلة مثل المغزى للناس الذين نلقاهم لقاء قصيراً في الحياة ، «والطفولة» ، والصبا والشباب» مملوء بمثل هذه اللقاءات فانه - بعد أن ماتت أم الراوية - يذهب لزيارة صديق ويقابل أمه .

كان من الواضح أن أجاباتي عن استفساراتها عن أقاربي قد أثارت اهتمامها الحزين ، وكانها كانت وهي تستمع إلى تترجع في حزن ذكريات أيام سعيدة . ان ابنها قد خرج لبعض أمره . ونظرت إلى صامته دقيقة أو دقيقتين ثم انفجرت باكياً . جلست قبالتها غير مستطيع أن أتصور ما أقول أو أفعل ، واستمرت هي في مكانها دون أن تنظر إلى . واستشعرت الأسف نحوها في بادئ الأمر ، ثم تساءلت عما إذا كان ينبغي لي أن إواسيها وكيف يكون لي ذلك ، ثم ارتبكت لأنها وضعتني في مثل هذا الموقف الحرج .

آوه يا آلهي ! ياله من أمر سخيف أن يستمر الانسان في البكاء ! لقد أحبيت أمك كثيراً ، كنا اصدقاء حميمين نحن و وأخرجت مندليها وغطت وجهها به وواصلت بكاءها . وجدت نفسي مرة أخرى في موقف حرج وظللت على هذه الحال فترة ليست بالقصيرة . وشعرت بالحيرة والأسف نحوها . كانت دموعها تبدو مخلصاً صادقة ، ولكني رأيت أنها لا تذرف هذا الدمع السخيف حزناً على أمي بقدر ماتدرفه لكونها هي نفسها غير سعيدة الآن وقد كانت الأمور احسن حالاً بكثير في تلك الأيام انني تبكيها .

ويتملكنا على الفور الاحساس بدهاء الراوية وصدقه ونفاذ بصيرته . ولكن من غير المحتمل أن يقابل السيدة مرة أخرى كما لا يحتمل أن نقابلها ، نحن أيضا ، وهكذا تتلاشى البصيرة النفاذة ، كما تتلاشى أشباهها من الأشياء في الحياة بشعور متبدل من التشبط^(١) والقلق . وهذا على وجه الدقة يحدث لأن وصفه للأشياء يصدق على الحياة بدرجة توهم اهتمامنا وتجعل حب استطلاعنا يبدو عبثا باطلا وحتى خارجا عن موضوع البحث أو غير مرتبط به . إن تولوستوى لم يؤث كما أوثق تشيكوف الموهبة التي يرفع بها الموضوعات العشوائية^(٢) وكل ما هو قليل الحظ سوى الطالع الى مستوى الفن حيث يشاركنا فيه . ولكي يجعل تولوستوى الناس يفهمون الحب . يقدمهم على هذه الصورة حتى نستطيع أن نفهمهم فهو يحتاج الى حبكة روائية على مستوى المجال الذي ينشر ، فيه شخصياته في «الحرب والسلام» وهو في حاجة لأن يستخدم بالقدر نفسه الاصطلاحات والتقاليد التي كانت الرواية تستعملها دائما .

ان منهج تولوستوى في «الطفولة ، والصبا ، والشباب ،» يشبه كثيرا منهجه في أول أعماله المكتوبة ، «حديث الأمس» الذي كان من المتوقع أن يعرض على نحو منظم تماما ما حدث له في الأربع والعشرين ساعة الماضية . ان المفهوم لدى صلات رائعة هروعة بالتجربة القصصية في القرن الحاضر . وكما هي الحال في هذه التجارب يشكل المؤلف بوجوده الصعوبة الرئيسية التقنية ، لا بوصفه شخصية ولكن بوصفه امبريزاريو^(٣) أو مخترعا ، وما لاشك فيه أن اصطلاحات الرواية وتقاليدها تقدم لنا ، على أقل الفروض مهربا للمؤلف من فنه وتعطيه سلما يستطيع أن يرقى به لموضوعه ويترك إبداعه حسب إزداته وثمت بون شاسع بين شخصية تولوستوى كما تظهر في «الحرب والسلام» و«أنا كارينينا» ، وبين وجوده كمبدع ومحلل ومسجل مذكرات في «الطفولة ، والصبا ، والشباب ،» ان من العجيب أن رواية «ديفيد كوبر فيلد»^(٤) التي أعجب بها تولوستوى كثيرا والتي تحوى صفحات النصف الأول منها قسطا وافرا من الوضوح الأساسى والقوة الرئيسية في «الطفولة» تمزج بين الرواية ونمط «الطفولة» كليهما في عمل فذ فريد . ان ديكنز ، مثل تولوستوى كان في حاجة إلى

(١) وهن العزبة -

(٢) العشوائى : هو كل ملقى أو مصنوع أو مختار من غير تدبير أو هدف معين .

(٣) مدير الفرقة الموسيقية - مدير الفرقة - المدير أو المنتج .

(٤) من تأليف تشارلس ديكنز .

(٥) كان ظهور هذا الكتاب يتوالى في مجلة سوفريميك الروسية أعنى المعاصر (التي أسسها بوشكين) بينما كان تولوستوى يستغرق في التأمل في كتابه الشخصى ، ولمسة واحدة على الأقل - حب استطلاع ديفيد لحزنه بعد موت أمه وكبرياؤه فيه أمام زملائه في المدرسة - ربما تكون قد أوجت إلى تولوستوى بتحليل للحالة العقلية نفسها .

اصطلاحات الرواية وتقاليدها ، ولكنه كان على النقيض منه مستعدا تمام الاستعداد لاستخدامها ليحتفظ بالحركة لعمل قد بلغ النهاية المنطقية لوجوده الذاتي المتميز ، اذ بالمرحلة التي تبدأ بوصول بطل الرواية إلى منزل العمة بتسى تروتوود تصل رواية «ديفيد كوبر فيلد» التي بهذا الوصف إلى نهايتها وتبدأ رواية جديدة تحمل العنوان نفسه . وتسود فترة تردد وفنور حينما نودع ديفيد وشخصية ديكنز الخاصة التي يمثلها اويبر عنها ديفيد إلى حد بعيد ، وحينئذ تبدأ الحيوية المميزة المقررة رسميا لرواية من عمل ديكنز وتشرع في استغراقنا وتسليتنا بطريقة مختلفة عن سابقتها . ان تولوستوى لا يحاول اطلاقا الاقدام على هذا العمل المنطوي على جرأة ديكنز التي تميزه عمن عداه من الكتاب ، جرأة مقايضة الجياد^(١) في منتصف النهر ، ولكن مثل رواية «ديفيد كوبر فيلد» يظهر الفجوة العظيمة الموجودة بين العالم وبين منهج «طفولة» والحرب والسلام - وهي فجوة تمكن أن يقيم عليها قطرة في سلام بمحاولة الانتقالة لرواية «القوزاق» ، والتي يكون فيها أوليين بديلا هزيلا لشخصية الراوية في «الطفولة» حيث أنه لم يحقق المنزلة الرفيعة المخططة لمخططا موضوعيا لشخصيتي اندرو وبيير .

ان الموت في كتاب «الطفولة» كارثة لا معنى لها ولا مغزى ومشغولية تستغرق الاهتمام وتستحوذ عليه ، وهو خلو من المعنى أو المغزى ، لأن الضحية لم يكن له روح في الرواية وهو يعزز مشاعر الرواية فقط . ولكن حينما يدور الحديث حول فن الرواية ، فان الموت يصبح جزءا من حبكة روائية ، ويكتسب بمعالجة تولوستوى له استقامة طبيعية تتفق مع هذه الحكمة المصطنعة ما يحدث في حالات موت أندرو ، وبييتا ، وكاراتيف ، والحاج مراد في رواية تولوستوى الأخيرة . وفيها لا يكون المشاهد بمفهوم تولوستوى ، الذي يحلل ليتعلم من ردود الفعل التي تصدر عن الباقيين على قيد الحياة . ان من الأهمية بمكان أن الموت الذي يحرك المشاعر في «الطفولة» - وهو موت الممرضة العجوز ناتاليا سافيشنا - لا تقوم به ردود الفعل عند الراوية ولكنه يحدث في غيبته . ويمكن القول عنه في بساطة أنه مثير في اعتداله كاثارة موت السيدة العذراء في صورة الرسام مانتجن^(٢) أما موت شيخ القبيلة ، الحاج مراد ، فهو عمل طبيعي رائع روعة الدروة في حدث رياضي فلا يوجد مكان آخر يتبع فيه تولوستوى أحداث اللحظات الأخيرة في حياة الزاحفين نحو الموت بمثل هذه اليقظة وبمثل هذا الصديق البالغ الدقة .

(١) المثل السائر الانجليزي الكامل هو : اذا مادعت الحاجة إلى تبادل الجياد ، فلا تنبأ لها في عرض النهر ويعني : اذا ما كانت المبادلات ضرورية فقم بها قبل أن تبلغ الازمة ذروتها .
(٢) فنان ايطالي هو أندريه مانتجن (١٤٣١ - ١٥٠٦) .

لم يتحرك ولكنه مازال يشعر .

وحينما طعنه الحاج «أغا - الذى كان أول من وصل اليه - فى رأسه بخنجر كبير ، بدا له وكأن شخصا ميهوى على رأسه بمطرقة ، ولم يستطيع أن يدرك من هو هذا الذى كان يضربه ، أو السبب الذى من أجله كان يفعل ذلك . وكان ذلك شعوره الأخير الذى يربطه بجسده ، ثم عاد لا يشعر بشيء ويجعل أعداؤه يركلون ويمزقون ذلك الشيء الذى انقطعت صلته به .

واذا ما خطر للانسان أن يفكر فى هذا ، فلن يجد شيئا عند الكاتب أكثر جسارة وجراءة من أن يضع نفسه داخل رجل يموت ثم يصف حياته فى اللحظات الأخيرة . ان تولوستوى يفعل هذا مع ايفان ايليتش كما يفعله مع الحاج مراد . ولكن بينما هو لا يبذل أية محاولة من جانبه لكى يفسر أو يعترف بالثانى فان الأول كله من خلقه وإبداعه . إن إحدى علامات الملكية هى استعمال الاستعارة الحازمة فى لحظاته الأخيرة : لقد بلغ الأمر حد لم يسمح له فيه بالموت بطريقته الخاصة . إن الموت (كما هو ظاهر) هو أن يفقد الانسان وعيه بنفسه ، وهذا هو ما يفعله الحاج مراد ، ولكن تولوستوى يفترض الوعى ويعتبره أمرا مفروغا منه ويحتفظ به نيابة عن ايفان ايليتش . انه يدفع قسرا فى داخل «الغرارة السوداء» . ويشعر بأن مايلقاه من عذاب انما يعزى إلى إكراهه على الولوج فى الثقب الأسود بل - ان مصدره أكثر من ذلك - كان عجزه عن الدخول مباشرة فيه . لقد عاق دخوله فيه اعتقاده بأن حياته كانت حياة صالحة . ولكنه فى النهاية سقط فى الثقب ، «وهناك فى القاع كان النور» .

ان ماحدث له كان يشبه الاحساس الذى يشعر به الانسان فى عربة قطار سكة الحديد ، اذ يظن انه يسير إلى الخلف بينما هو يسير فى الحقيقة إلى الأمام ثم هو على حين غرة يشعر بحقيقة الاتجاه .

وتولوستوى - شأنه فيما قد فعل من قبل - يناوب بين الاستعارة التى استعملت للتعبير عن إحساس الموت والوصف الذى رآه المشاهد والوصف يترك فينا أعظم الأثر ولكنه ، كما اعتقد لا يهز صميم المشاعر بأسمى مقاييس تولوستوى وأرفعها. اننا لتأثر تأثرا عميقا عند قراءتنا الأولى لرواية ايفان ايليتش ، ولكن تطلعاتنا المحلقة عاليا تصاب ولاشك بخيبة الأمل حيننا نعاود قراءتها . إن أهمية الرواية لتجل عن الوصف وتفرض على النفوس سلطانا جديرا بالاعتماد والقبول . ولكن وصف موت اندرو - وهو وصف يرى كأنه من تصوير أشخاص قد عرفناهم بالتدرج معرفة صادقة بمحض المصادفة ، لأنهم يشاركون مشاركة فعالة فى الدوام المصطنع للرواية ، والذى هو مع ذلك صادق وحق - يزيد من قوته فى هز مشاعرنا فى كل قراءة وهذا على الرغم من حقيقة أن عملية موت أندور تشبه كثيرا موت ايفان ايليتش فى روايتها ، ويقدر ما يمكن أن يكون هذا دلالة على الثقة يكون مجازيا أيضا ،

لأنه يكاد يساويه في الاقناع في الوقت نفسه . إن رؤيا أندرو ، التي يحس فيها بالموت كوحش يشق طريقة بالقوة من خلال باب يحاول هو عبثا أن يحتفظ به مغلقا ، هو بلا شك جثام^(١) الاصحاء والاحياء ، وليس جثام من يموتون ويبدو أن هذه الرؤيا هي رؤيا تولوستوى لاحلم أندرو ، وأن استعارات المؤلف وتعبيراته المجازية لها خاصية إزالة الفردية مما هو حادث مصادفة ولربما يكون تولوستوى قد وعى هذا وادركه ، فهو غالبا ما يرتاب فيها ، كالأنسان الذي يجد لزاما عليه أن يرتاب في استعارة تورجنيف النابضة بالحياة في رواية في «ليلة عيد الميلاد» .

إن الموت مثل الصيد الذي يصطاد سمكة ثم يتركها في شبكته لبعض الوقت في الماء ، فإن السمكة تظل تسبح هنا وهناك ولكن الشبكة تمسكها ، والصيد سيأخذها حين يشاء . كم منا ، كأفراد ، نشعر بأنفسنا في هذا الوضع ؟ وإنا بوصفنا أفرادا ، لا استعارات ثموت .

وهكذا يموت أندرو ، ولكن إيفان ايليتش لا يفعل ذلك . إن إيفان ايليتش رجل عادي ، وتولوستوى يؤكد هذا باستمرار ، ولكنه يؤكد أيضا أنه نتيجة لمعالجته موضوع الموت كف إيفان ايليتش عن أن يكون معتادا . وهذا التغيير غير طبيعي ولكنه تحكمي ومتكلف . لقد أضيفت إلى خلفية الصورة بتعليق لاذع مفصل من أشد أساليب تولوستوى تأثيرا - إن الأثاث وزخرف الصورة بتعليق لاذع مفصل من أشد أساليب تولوستوى الثمانيات - يوصف وصفا متألقا - ولكنه ليس تفصيلا مؤثرا ، مثل وصف حفل آل برج في «الحرب والسلام» إن القدر الذي حتم على إيفان ايليتش أن يلقي ذلك الحدث البسيط - ولكن المميت - وهو يصلح من طيات الستار من فوق سلم مدرج أمر يؤثر تأثيرا مروعاً ، لأن الزخرف الداخلى ربما يكون موضوعا أكثر صلاحية من معظم النشاطات الانسانية للقانون الذى ينادى تولوستوى هنا به ليكون غمطا لكل نشاط ما خلا انقاذ روح المراء - قانون العائدات المضطردة النقص . وحينما عدلت الستائر عادت لا تسر ولا تلفت الأنظار ، وأصبح لزاما على المشاهد أن يبحث عن موضوع آخر يبعث في نفسه السرور أو يشد اليه انتباهه ، ولكن تولوستوى يتجاهل حقيقة أن إيفان ايليتش - مثل معظم البشر العاديين - قادر تماما على العثور على هدف يبعث فيه السرور ويشد اليه انتباهه . وهو لن يفكر في أن الحياة ، حتى في أكثر ظروفها خلوا من الهدف ، غالبا ما تعيد تجديد نفسها . وعلى الرغم من أن في إمكاننا الاعتقاد بأن من المحتمل أحيانا أن يبغض الرجل المريض زوجته لأنها تتمتع بصحة جيدة ، إلا أن من غير المحتمل أن يبغضها كل الوقت ، «من كل قلبه» . وستتعلق

(١) الجثام = الكابوس .

بها - بين الفينة والفينة ، على الأقل بوصفها شيئا معرّضا لكل المعرفة لديه ، أحبه ذات مرة حبا إنسانيا وجسديا . ولكن تولوستوى اقتنع في سنه الأخيرة من أجل هذا السبب بعينه بأن كل ما كان في وقت ما موضع حب جسدى لا بد وأن يصير مصدر نفور جسدى .

والأمر على كل حال ليس بهذه الصورة تماما ، وليس مما تتضمنه العبارة أن «حياته قد كانت في أبسط صور الحياة وأكثرها ألفة ، ومن ثم كانت أشدها هولا بحيث تفسد القصة . انه لا يوجد أحد أكثر قدرة واقتدارا من تولوستوى على امتاعنا والتأثير فينا بما يجزم به ويؤكد ، ويكاد لا يوجد انسجام تام في «الحرب والسلام» بين القصص والنواحي التعليمية^(١) كالذى يوجد بين جميع العناصر المتفاوتة . اننا لا نستطيع أن نعترض على احتقار تولوستوى للأطباء - وهو ظاهر إلى حد كبير في «الحرب والسلام» و «أناكارينا» كما هو واضح هنا - كلا ، اما حين ينسب كل هذه الأشياء الى إيفان ايليتش نفسه ، فإننا نتوقف عن الموافقة . ان من اللازم أن يكون موته مؤلما ، ولكن ليس بالطريقة التى نطيل فيها التفكير بارتياح خبيث . والحقيقة أن رد الفعل عند إيفان ايليتش نحو قدره كان له في بادئ الأمر بساطة وطبيعية عالم الغرور العظيم المفتوح^(٢) الذى عرفه تولوستوى جيد المعرفة ، عالم «الحرب والسلام» الذى يكون فيه السوليسية متطابقة مع تبادل العواطف .

إن القياس المنطقى الذى تعلمه من منطق كيزبوتير: أن كايوس رجل ، والرجال إلى زوال ، فكايوس اذن زائل ، كان يبدو له دائما صحيحا بالتطبيق على كايوس ، لا على نفسه . ان كايوس - رجل بالمعنى المجرد - زائل وهذه قضية صحيحة تماما . ولكنه ليس كايوس ، وليس رجلا تجريديا ، انما هو مخلوق منفصل تماما عن الآخرين . لقد كان الصغير فانيا بأبيه وأمه ، ومع ميتا وفلوديا باللعب ، ومع الخوذى والمربية وفيما بعد مع كاتينا بكل أفراح الطفولة والصبا والشباب وأحزانها ومتعتها . ماذا عسى أن يكون كايوس قد عرفه من رائحة تلك الكرة الجلدية المخططة التى فانيا كثير الغرام بها ؟ هل كان كايوس يقبل يد أمه مثله ؟ وهل كان حرير ثوبها يصدر حفيفا كهذا عند كايوس ؟ هل ثار وتمرد مثل ذلك التمرد فى المدرسة عند ما تكون الفطيرة التى تقدم له رديئة ؟ هل كان كايوس عاشقا مثل ذلك العشق ؟ هل كان باستطاعة كايوس أن يترأس انعقاد اجتماع كما فعل هو ؟ . «لقد كان كايوس زائلا حقا ، وكان الموت عليه حقا ، ولكن الأمر بالنسبة لى أنا ، الصغير فانيا ، إيفان ايليتش ، بكل أفكارى وعواطفى ، مختلف تماما . ان الموت لا يمكن ان يكون حقا على ، لأن ذلك سيكون أمرا رهيبا لا يمكن احتماله .

(١) المعدة للتعليم ، مقصود به التعليم لا الفن الخالص .

(٢) سبق شرح هذا المصطلح فى الصفحات الماضية .

اننا نذكر احساس نيكولاى فى معركة ستشون جرابرن : «هل يمكن أن يكونوا قادمين نحوى ؟ ولماذا ؟ ألكى يقتلون ؟ «أنا» ، الذى يغرم به الجميع ويحبونه ؟ وتذكر حب أمه له ، وحب أسرته ، وحب أصدقائه ، «وبداله أن نية العدو قتله مستحيلة» انه بلا شك هذا الاحساس ، لا «الاعتقاد» بأن حياته كانت حياة صالحة» ، هو الذى يجعل الموت مروعا لايفان ايليتش ؟ ونحن نعلم أن هذا الاحساس سيلج عليه الحاحا ينحدر به إلى المعاناة الجسدية ، ويختفى بين مثل هذه البقايا من ذكريات طفولته كما يذكرها عنه تولوستوى («طعم البرقوق الفرنسى وكيف يجعل الفم يتغضن») - يختفى من غير كرامة أخرى الا الكرامة الصادقة الصحيحة فى أن يحتفظ المرء بشخصيته . وهذه الكرامة تتطلب أن يقع موته على المستوى نفسه مثل «الزيارات ، والستائر والحفش»^(١) من أجل العشاء» ، لأن هذه كانت اساسيات حياته . فهو ليس الأمير أندور . ونحن نشفق عليه كما ينبغى لنا أن نشفق على حيوان يرغمه سيده على أن يؤدى لعبة ما غير طبيعية .

لقد قال شيتوف ملاحظا أنه قبل هداية تولوستوى وصف الحياة بأنها مثل حلبة سباق مسحورة : وفيما بعد ، وصفها بأنها كحجرة تعذيب . ويضيف ميرسكى القول بأن الخمسين سنة الأولى من حياته يمكن أن تعكس صورتها فى ذهاب ناتاشا الى حفلها الراقص لأول مرة ، والثلاثون سنة الأخيرة بايفان ايليتش وحقيقته السوداء . ولكننا نهتم بما حدث لمخلوقاته اكثر مما نهتم لما عسى أن يحل بشخصياته من أجل فكرة ثابتة ما . ونحن نرى ذلك يحدث فى «الحرب والسلام» ، مع كاراتيف والأمير أندور ، كما نراه يحدث فى القصص الباكراة مثل «سترايدر» و«بوليكوشكا» . وعلى الرغم من إن العملية ليست سائدة فى كل مكان كما هى الحال فى قصص «سوناتا - كرويتسر» و«البعث» أو ايفان ايليتش» ، الا أنها اساسا العملية نفسها . ولكن من السهل أن ننسى إن تولوستوى قادر كل القدرة على الاختيار الدقيق للشخص الصحيح «لكى يحمله الرسالة أو ليشرح المثل أو الحكاية الرمزية ذات المغزى الأخلاقى وحينما يحدث هذا فإننا بشق النفس نشعر بالفائدة التى تعود علينا أكثر مما إذا - مثل ستيفا اودنيزوف - هو بدا شخصا حرا حرة كاملة .

يحدث هذا فى «السيد والانسان» ، الذى ألفه بعد سنوات قليلة من ظهور «ايفان ايليتش» . بريخونوف ، تاجر يفخر بقدرته على أن يجرى صفقة المغبون بنشاط وينطلق فى زحافته مع خادمه نيكيتا فى رحلة تجارية . وتهب عاصفة ثلجية . يلجأ الاثنان إلى أسرة قروية غنية يحتضمان بها . لم تكن حساسية تولوستوى للأشخاص والأشياء فى وقت ما أعظم مما هى عليه فى هذه المناسبة ، ويظهر هذان المسافرين والأسرة التى يحتضمان بها أماننا فى

(١) سمك ضخيم يستخرج منه الكافيار .

صورة واضحة نابضة بالحياة مثل صورة درون والياتيتش في «الحرب والسلام» أو التاجر الذى يندح ستيفا في «أنا كارنينا». وإذا المسافران يرحلان - والتاجر قد قرع عزمه على متابعة الرحلة - ويتولى ابن الأسرة مرافقتهم ليرشدهم إلى الطريق ، وهو يشد مرحا وبصوت مرتفع مقتبسات من قصيدة راسكن^(١) «أمنية الشتاء» .

العواصف تحجب السماء بالظلام .
والحلقات الثلجية تدور عاصفة . . .

التي قرأها في الكتاب الأول (لتعليم مبادئ القراءة) المدرس وتولوستوى لا يهتم لذكر عنوان القصيدة ولا لاسم مؤلفها الشاعر - إن أى روسى يقرأ قصته سيجد نفسه حافظا لهذه القصيدة عن ظهر قلب . ان عنصر الملهة في هذا (ان الدعاية عند تولوستوى ، على الرغم من أنها غامضة ومغرضة ، شىء يحىء الاعتراف به دائما يرتبط بحقيقة أن نظرتة للشعر - وحتى شعر بوشكن - لم تكن سامية . ونحن نذكر كيف أن الراوية في «الطفولة» خجل لأنه كتب قصيدة يحى بها عيد ميلاد جدته ، يفرض عليه الشكل فيها أن يعبر عما يشعر بأنه ألوان من الرياء (. لماذا كتبت أكذوبة ؟ انه طبعاً شعر وليس غير ذلك ، ولكن يجدرى أن أفعل ذلك) وكيف أن زيف العلاقة بين بوريس وجولى كاراجينا ينعكس في مختارات الأشعار التي كان يكتبها كل منها إلى الآخر . ان الفكاهة هنا مرتبطة بالوصف والحقيقة : انها تردد ، في نغمة أكثر دقة وأبعد عمقا ، التباين المقيت السلاف للنظر في «أيفان ايليتش» بين المظهر الكاذب للحياة - اختيار الستارة وسمك الحفش للعشاء - وعاقبة الحياة والموت الحقيقية . أن قصيدة عن عاصفة ثلجية شىء - والعاصفة الثلجية نفسها شىء آخر : إن العاصفة الثلجية يمكن أن تقتل ، ومع ذلك فإن الشاعر لا يؤكد التباين بقسوة . ولقد رأى تولوستوى بجلاء إنه مما يدعو للاعجاب أن الشاب أمتع نفسه بمثل هذه الكلمات المناسبة وتعلمها للتعبير عما تفعله الطبيعة . إن التربية (أو التعليم) تزيد السعادة واعتبار الذات - هاتان القوتان اللتان تحكمان عالم رواية «الحرب والسلام» - ولا يرفض احد هنا السعادة واعتبار الذات .

ان بتروشكا الشاب لم يفكر في الخطر . لقد عرف الطريق والحى كله جيد المعرفة ، وإن الأبيات الشعرية عن «الحلقات الثلجية تدور عاصفية» تصف ما كان يحدث بمهارة فائقة بحيث جعلته يشعر بالصلاح .

(١) راسكن، جون (١٨١٩ - ١٩٠٠) شاعر انجليزى ولد في لندن ، ولكن من أسرة تكاد تكون اسكتلندية .

وبعد أن أرشدتهم إلى الطريق ، يعود من حيث جاء . ولكن سرعان ما يضل المسافران طريقهما مرة أخرى ، وهما لا ينزعجان لذلك ، ويتدثران منكمشين في معطفيهما (ان معطف بريخونوف أكثر سمكا من معطف خادمه) ويربحان الجواد . ويستمر تولوستوى في سرد التفاصيل واحدة اثر اخرى الا أنه لم يكن فيها ما يفزع . (في أثناء محادثاته مع جولد نويزر عقب على قصة من تأليف أندرييف بأنها بدت وكأنها تقول للقارىء في أمل : هل أنت مرتعب الآن ؟ - هل أنت مرتعب الآن) . ويفكر بريخونوف في مهمته ، ويوفق في اشعال سجارة (وكان يسر دائما كلما نجح في عمل ما يريد) وفي النهاية يحاول جاهدا أن يقرأ ساعته ليعرف الوقت ، وهو يظن أنه قارب الفجر ان الساعة الثانية عشرة وعشر دقائق . ان نيكيتا يغط في نومه . ومع أنه غير منزعج جديا ، الا أنه الآن متململ بحيث لا يستطيع أن يبقى هادئا ساكنا ، ويحاول بريخونوف أن يمتطي صهوة جواده ، ويكون له ما أراد ، ثم ينطلق مسرعا ليحاول العثور على منزل . أما إذا ما كان قد عاد إلى نيكيتا ، إذا ما كان قد عاد ، فيظل السؤال معلقا دون جواب - وربما لم يعد . ويشعر بالغضب من خادمه وبالسخط عليه لأنه ليس لديه عمل يخططه ويعيش من أجله ، ويبدو وكأنه قد خطط لنفسه عملا يعيش من أجله .

وعلى حين فجأة ظهرت أمامه مساحة صغيرة مظلمة ، ونبض بالفرح ، وسار نحو الغرض ، وهو يرى مسبقا في خياله حوائط المنازل القروية ولكن الرقعة السوداء لم تكن ثابتة في مكانها ، فقد ظلت تتحرك ولم تكن قرية ولكنها كانت بعض السوق^(١) العالية لأشجار الافستتين مرتفعة في الهواء من خلال الجليد على التخوم الفاصلة بين حقليين ، وهى تتمايل يائسة تحت ضغط ضربات الريح التى كانت تميلها جميعا نحو جانب واحد وهى تصفر من بينها

إن المنظر يبعث فيه (وفينا) الشعور الحقيقى بالرعب . ويكافح المرة بعد المرة لكى يقنع نفسه بأنه يرى القرية ، ولكن الذى ظل يراه هو الصف نفسه من شجر الافستتين^(٢) الذى تهبجه الريح . سار في دائرة . وأخيرا وجد نفسه قد عاد إلى الزحافة ووجد نيكيتا النائم ، ينهض ويروى متأوها أنه يموت .

وقف فاسيلي اندرييفتش صامتا دون حراك نصف دقيقة . ثم عاد خطوة إلى الخلف على حين بفته ، وبالأصرار نفسه الذى اعتاد أن يتصافح به تشبثا لاتفاق على صفقة شراء طيبة ، وشمر أكمامه وبدا يجرف الثلج عن نيكيتا ومن داخل الزحافة وما أن أتم هذا العمل حتى

(١) جمع ساق .

(٢) الافستتين أو الوردود : شجر مر الثمر .

فك حزامه على عجل ، وفتح معطفه المصنوع من الفراء ، وبعد أن دفع نيكيتا إلى أسفل رقد فوقه ، لا يغطيه بمعطفه المصنوع من الفراء فحسب ولكن بجسمه كله ، الذي كان ينبعث منه الدفء . وبعد أن دفع فاسيلي اندرييفتش معطفه بين نيكيتا وبين جوانب الزحافة ، وهو يشد على أهدابه إلى أسفل بركبتيه رقد ووجهه إلى أسفل وقد ضغط برأسه على مقدمة الزحافة واذ ذاك عاد لا يسمع حركات الحصان ولا صفير الريح ، وإنما كان يسمع صوت نيكيتا وحده . وفي بادئ الأمر ، ولوقت طويل ، كان نيكيتا يرقد دون حراك ، ثم تنهد عميقاً وتحرك .

استهل فاسيلي اندرييفتش الحديث قائلاً : «هذا أنت ، وتقول انك تموت ! الزم السكون وانشد الدفء ، وتلك طريقنا» ولكنه لدهشته العظيمة لم يستطع ان يقول أكثر مما قال ، لأن عينيه امتلأتا بالدموع وبدأ فكاه الاسفل يرتعش بسرعة . كف عن الحديث ولم يفعل شيئاً سوى أن يزدرد اللعاب الذي غص به حلقة وفكر لنفسه قائلاً : «يبدو أنني ارتعبت رعباً شديداً وضعفت ضعفاً تاماً .» ولم يكن هذا الضعف كريهاً فقط ، ولكنه كان أيضاً مصدر ابتهاج غريب له لم يشعر بمثله قط من قبل .

قال لنفسه وهو يجرب حناناً جاداً عجيباً : «تلك طريقنا ! وظل وقتاً طويلاً راقداً على ماهو عليه يسمح بالدموع من عينيه على فرو معطفه ويدخل تحت ركبته طرف المعطف الأيمن الذي كانت الريح تدفع به إلى أعلى باستمرار . ولكنه تاق توقفاً شديداً للروح لشخص ما بالظروف البهجة التي يعيشها حتى أنه قال : «يا نيكيتا !» .

وصدر صوت من تحته يقول : «ان المكان مريح ودافئ !»

«ها أنت ذا ترى يا صديقي أني كدت أهلك ، وأنت كنت عرضة لأن تتجمد ، وكان لزاماً على»

ولكن فكيه بدأ مرة أخرى يرتعشان ، وعينيه تفيضان بالدموع ، ولم يستطع أن يزيد على ذلك»
بعث نيكيتا الدفء فيه من أسفل ، ومعطفه الفرو الدفء فيه من أعلى ..

قال لنفسه : «لا خوف ، فلن نفقده في هذه المرة !» مشيراً بذلك إلى تدفئته للفلاح متباهياً كما يباهي في الحديث عما يبيع ويشتري .

وحينما يعثر عليهما القوم في اليوم التالي ، يكون بريخونوف ميتاً ، أما نيكيتا فيتردد فيه النفس فحسب ، ثم لا يلبث أن يبيل . «وحينما وجد أنه لم يزل حياً كان أسفاً أكثر منه مسروراً ، وبخاصة حينما تبين أن أصابع قدميه كانت متجمدة» .

إن هذا الوصف يفتقد تراكم التفاصيل المنهجى الهادىء الذى يشكل قسمة بارزة من قسّمات القصة (إن التفاصيل فى قصة تولوستوى الباكورة المسماة «العاصفة الثلجية» تتسم - على قدم المساواة بها - بقوة الوصف ونبض الحياة فيها ولكن ينقصها هذا المنهج) ولست واثقا من أن «السيد والإنسان» ليست أكثر قصصة تأثيرا وتعبيرا ، بلغة تولوستوى واصطلاحه فى نظريته الشخصية للفن ، وأحسن ما كتب فى حياته . إن دوافع التاجر ، وقوته الفعالة ، ورغبته فى أن يشاركه رضاه الذائق شخص آخر ، هى أن هذه المشاركة صفة رابعة يعقدها ، فإن الحسبان الواضح بأنه باستمرار تدفّته نيكيتا سيظل هو دفتنا أيضا - كل هذا يجعل من مساعدة الخادم مثيرا للمشاعر ومقنعا معا . إن مغزى القصة مثير بدون عناء أو عنّت ، لأن طبيعة بريخونوف وشخصيته قد رست قواعدها تماما وأجيز له أن يبقى أمينا لها فى كل مكان .

ويلاحظ ميرسكى أن موت بريخونوف - مثل موت ايفان ايليتش - «لا يثير شيئا أو يصوره نابضا بالحياة الا الرعب المطلق والحزن العظيم» ، ولكنه مخطىء فى ذلك دون ريب . وعلى كل حال ، فإنه ليس موت ايفان ايليتش الفعلى هو الذى يثير هذه المشاعر ، ولكنها الطريقة التى يدفعه بها تولوستوى اليه . والقارىء يستطيع أن يقتبس كلماته الشخصية التى يوجهها ضده - «حينما تفعل الشخصيات من طبيعتها الروحية ما ليس فى مقدورها أن تفعله ، يكون ذلك شيئا رهيبا» . إن موت بريخونوف ، الذى يعنيه وحده كلية ويخصه تماما ، ليس مرعبا البتة ، ولكنه يهز المشاعر من أعماقها أيضا وليس بالمعنى الرهيب مطلقا ، الباعث على السخرية أنه يريدنا على الضحك والبكاء - صيغة مروعة حينما تستخدم عن عمد فى التعريف^(١) بالكتاب أو إطرء العاطفية الروسية ، ولكنها هنا لا تقصر دون الحقيقة ولا تعدوها . وعلى العموم فإن احساسنا تجاه فكاهة تولوستوى هى أنه هو نفسه غير مشغول بها ، وربما كان الأفضل القول بأنه يزدرى الفكرة الأساسية ، ولكنها تفلت من يده لا اراديا ، حينما يبلغ قصصه الذروة فى الفن .

٤ - ألوان من الحياة

إن قصة «السيد والإنسان» مثل من أحسن الأمثلة الصغيرة المبني ، التى تصور لنا كيف أن الكاتب يستطيع أن يبسط القصة إلى غايتها ويعطيها الكشافة التى تجسد الخصائص الأساسية «للحرب والسلام» . ويرتبط ارتباطا وثيقا بطريقة تولوستوى التى يستخدم فيها الشخصية الروائية أو يدعها حرة طليقة من قيودها قدرته على الافادة - بالمعنى نفسه - من

(١) وصف الناشر لمحتويات الكتاب مطبوعا على غلاف جلده الورقى .

البيان والتفضيل . ولقد عابه البعض وظفر بالمديح والإعجاب من البعض الآخر في حياته ، لأنه ينزع إلى أن يذكر كل شيء عن كل شيء ، ابتداء من الشحم على عجلة العرب إلى أظافر يدي زوجة الطبيب الكثيرة . ولقد قال له تورجنيف : الحق أن المرء لا يستطيع أن يبدد عشر صفحات لكي يصف ما فعله ن . ن . بيده . أن تفصيلات تولوستوى - في أحسن صورها - لا تستوفقنا بكونها انتقيت من أجل تحقيق هدف معين ، ولا أنها جمعت بطريقة عشوائية ، ولكنها تلفت انظارنا بوصفها رمزا لنظام عظيم دائر ، مثل العدد الوافر من التجمعات على ظهر فيل متحرك . ويبدو أن التفصيلات قد وسعت مجال حركة القصص بدلا من أن تصيبها بالشلل ، فإنها من بعض النواحي تؤدي دون ريب غرضا معيناً ، على الرغم من أنها تمنع هدف تولوستوى من أن يظهر بجلاء كاف . وحينما ندرك حقيقة ما يريد - بالمعنى المجد - المحدود من إحدى تفصيلاته ، نبدأ في الإحساس على الفور بأننا مطاردون . ففي «ايفان ايليتش» يحضر صديق لمقابلة الأرملة بعد تشييع الجنازة ، ويجلس على حشية كبيرة سمكية مرتفعة ذات نوابض^(١) تسمى «بف» .

أوشكت براسكوفيا فيدوروفنا أن تحذره لكي يختار مقعدا آخر ، ولكنها أحست أن في مثل ذلك التحذير في ظروفها الحاضرة خروجاً على العرف والتقاليد ولهذا عدلت عن رأيها . واذ جلس بيتر ايفانوفتش على الحشية تذكر كيف أن ايفان ايليتش كان قد نسق هذه الحجرة واستشاره في اختيار هذا الكرسي^(٢) القرنفل اللون المزخرف بأوراق الشجر الخضراء . كانت الحجرة على سعتها تغص بالآثاث والتحف ، وحين كانت الأرملة في طريقها إلى الأريكة اشتبك شالها المصنوع من المخرم^(٣) الأسود بحافة المنضدة المنقوشة . ونهض بيتر ايفانوفتش ليخلصه منها ، وما أن تحررت نوابض الحشية من ثقله ، حتى نهضت هي أيضا ودفعته بقوة . وجعلت الأرملة تفك شالها بنفسها . أما بيتر ايفانوفتش فقد جلس ثانية ، وهو يكبت النوابض المتمردة في الحشية تحته . ولكن الأرملة لم تستطع التخلص تماما من ورطتها ، ونهض بيتر ايفانوفتش مرة أخرى ، ومرة أخرى تمردت الحشية بل إنها جعلت تصر أيضا . . وحينما انتهى هذا كله اخرجت منديلا نظيفا من الكبريك^(٤) وطفقت تبكي ، وكانت هذه الحلقة في قصة الشال والصراع مع الحشية قد هدأت من عواطف بيتر ايفانوفتش فجلس هناك متجهماً الوجه .

(١) النوابض : جمع نابض وهو الزمبيك أو الزميرك ، وبرود بها المقاعد الهزازة .

(٢) الكرسي : قماش قطري متين مطبوع .

(٣) المخرم : الدنتلة .

(٤) قماش قطري أو كتان ناعم .

ليس في هذا ما يبعث على العجب ولكنه التصميم وحده ، إن مثل هذه المفهومات التوضيحية هي السلعة المتوافرة عند أدنى الكتاب مرتبة وأقلهم شأنًا . إنه لما يبعث على الدهشة والاستغراب إن مؤلف «الطفولة» من جانب ، و«السيد والإنسان» من جانب آخر ، يجب أن يلجأ إليها . ولكن يجب الإعراف بأن هذه اللمسة من الشك - سواء أكانت متممة ، كما نرى حينما يكون مدفوعاً بنزعة الإسراف في القاء الموعظ على الناس يواجههم بها ، أم كانت مجرد عمل غير متعمد أو مقصود تماماً - هي أخص خصائص تولوستوى وأبرز سماته . إن مثل هذا النظام المتراعى الأطراف لا يمكن أن يصطبغ بالذوق السليم . وفي الفقرة التي تصف الحديقة المهجورة في بولد هيلز والفيتات الصغيرات اللاتي يحملن ثمرات البرقوق ، نجده يصف فلاحاً «بأنه يجلس على مقعد من مقاعد الحدائق» كما تجلس ذبابة جامدة على وجه حبيب قدماء . «انه تشبيه جدير بشاعر من المرتبة العاشرة ، أو بطالب مبكر النضج في الصف السادس . ولكن بعد سطور قليلة تتوافر لنا المقارنة التولوستوية الكاملة بين حشد الجنود وهم يستحمون في البركة وبين «سمك الشبوط»^(١) المكبوس في مرشة»^(٢) .

ولا بأس هنا من أن يقارن الانسان بين هذين التشبيهين وبين هذه الاستعارة الرشيفة المعروفة عن تورجنيف في مستهل قصة «الحب الأول» . «كانت خيالاتي تترقب حول الصور نفسها كما تصطفق أجنحة طيور الخطاف حول ناقوس برج في الفجر» إن هذا التشبيه شعري وفاتن ، ونحن نتذكره : حقا إننا نهم بتذكره مسبقا - اذا صح التعبير - حينما نقرؤه لأول مرة ويبدو الوصف مبشرا بالنجاح مشتملا على الكثير من الحبكة الروائية ، فهو لا يستوفى النظر ، ولا يسترعى الانتباه إلى نفسه في افراط ، ولكنه يوحى بأن ما سيحيى موجود من قبل وقد أرسيت قواعده وكان موضوع العناية والاهتمام . وهذا يصدق - بصفة عامة - على تعبيرات تورجنيف اللبقة الوصفية ، فهي تنطوي بداهة على أن المؤلف نقطة ثابتة ، وأن العمل الفني شبيه بلعبة اليويو التي تبسط نفسها بعيدا إلى المدى الذي يسمح به طول الخيط المعلقة فيه الكرة ، ثم تنكمش عائدة إلى وضعها الأول من جديد . أن تولوستوى ليس نقطة ثابتة ، فهو دائما ، وباطراد ، في حركة دائبة ، وهو يحملنا معه في حركته . إن بهجته بالموضوع في حد ذاته ، واستفاضته في تدوينه تشبه حال رجل في قطار لا يريد أن يفوته شيء مما يمر به ، رجل في قطار محمول بقوة تنطلق به قدما إلى الأمام ، قوة اعظم من إحساسه الشخصي بالكلمات . إن رحلات السكة الحديدية بارزة دائما في كتابات

(١) سمك نهري كثير الحسك .

(٢) وعاء يرش فيه الماء على النبات .

تولوستوى ، مثل رحلة آنا من موسكو إلى بطرسبرج ، أو انطلاقا نيكوليدوف إلى سيبيريا . أن جميع تفصيلاته وملاحظاته تعتمد على هذه الحركة المستمرة المندفعة إلى الأمام ، والتي لا تتوقف أبدا في أثناء حياته الطويلة من أولها إلى آخرها .

تبدو معظم الوسائل والحيل^(١) التي نعترض عليها - ولكن ليس الاعتراض على الفصول الإضافية ، التي تشكل إلى حد بعيد جدا جزءا من جريان الأسلوب المناسب إلى الامام - إنها خارج هذه الحركة ، لا تعوقها ، إذ أنها غير جوهرية فيها . ونحن لا نجد مثل هذه الحركة في دستوفسكى حيث تتكرر الانماط وتتحقق دراميا . كما نجد بالتأكيد أيضا في د . هـ . لورنس ، ولكننا نشعر معه في غالب الاحيان بأنه لا يوجد أمامنا فراغ كاف ، وسرعان ما تنتهى إلى الدوران في حلقة مفرغة . ويبدو أن فضاء لا نهائيا يمتد أمام تولوستوى ، والرين الساجر في أدب التريوكا^(٢) الروسى ، وقعقة حوافر الخيل ، والقطار المندفع - تبدو وكأنها جميعاً تندمج في حركته إلى الامام . فهو لا يدخل قط إلى (أمكنة) غيره من الكتاب الروسين ، ويبدو أنه يقدر الماضي ، فوق كل صفات الثبات ، والاستمرار ومع ذلك فإن تقدمه يبدو دائما أعظم من تقدمهم وأشد منه جراءة .

إنه ، مثل تيار الحياة نفسها ، يصعب تذكره . ماذا كنت أصنع في يوم الخميس من الأسبوع الماضى ؟ متى رأيت تيموخين للمرة الأخيرة ؟ متى تدله (الأمير العجوز) بالأنسة بورين ؟ تبدو هذه الأسئلة من نمط واحد . أن الذين قرأوا رواية «الحرب والسلام» غير مرة ، واستمتعوا بها أكبر استمتاع ، لا يستطيعون في الغالب أن يتذكروا شيئا عنها إلا بشق النفس . ولكن بمقدور هؤلاء الأشخاص أنفسهم أن يستعيدوا كل حركات ثاكري^(٣) وترولوب ، ومقالته^(٤) ، شخصيات ديكنز ، وجورج^(٥) اليوت عن شخصياتها ، وكل خطاب وكل محادثة في كتابات جين أوستن^(٦) . أن أسئلة متباينة عن عملية الفن تطرحها طبقة الكتاب العظام الذين نذكرهم ، والذين ما نزال لا نذكرهم . فإننا نكون في وضع أفضل للتذكر ، ربما حين نحمل أنفسنا على التأويل والتفسير ، ونشغل العقل شغلا تاماً في مجهود معقد لتقدير العمل الأدبي حق قدره . ونحن نذكر ، حقاً ، حساسيتنا وقدرتنا

(١) الحيلة : شئ في الأثر الأدبي يراد به تحقيق غرض معين (صورة بلاغية ، أسلوب خاص في الرواية أو السرد . . .

(٢) التريوكا : عربية روسية يجرها ثلاثة جياد متراصة .

(٣) ثاكري ، ولیم ماكيث (١٨١١ - ١٨٦٣) - (٤) ترولوب ، انتونى (١٨١٥ - ١٨٨٨) روايائى انجليزيان .

(٥) ايليوت ، جورج (مارى آن ايفانز) - (١٨١٩ - ١٨٨٠) روائية انجليزية .

(٦) أوستن ، جين (١٧٧٥ - ١٨١٧)

الشخصية على الفهم والادراك ، كما نذكر قدرات المؤلف فيها سواء بسواء . وهذا لا يحدث مع تولوستوى . ان المتعة في «الحرب والسلام» ، خالصة لا تشوبها شائبة بصفة خاصة ، لأنها عاجلة ولا يبدو فيها تحد لمقدرتنا . على التعديل ، أو - كما قال ميل^(١) عن كانط^(٢) - «لفهم ماسوف يفعله تولوستوى المسكين» . ان تولوستوى على العكس من أى مؤلف آخر ، يشعر الناقد بأن من الممكن - إلى حد بعيد - الاستغناء عن وظيفته .

هذا هو إذن أثر الحياة الرئيسى في تولوستوى . ولكن الا نذكر بالتأكيد تلك القطع الأدبية وليدة الدراسة والتروى ، والاجزاء البارزة في الأعمال الفنية ؟ فإذا بلغت حد الكمال كان ذلك ادعى إلى كثرة تذكرها ولكنها لا تبلغ حد الكمال قط ولا تقدم لنا كلمحات من الأعمال الفنية الممتازة التي تظهر في الوقت المناسب . ولقد رغب بعض النقاد من قبل بيرسى لوبوك في طبع رواية «الحرب والسلام» طبعة موجزة ولكن هذا الموجز يكون عملاً غير محتمل . وهذه الكلمة ليست قوية القوة الكافية ، لأنه حيثما تكون ناتاشا تنشد أغنيها في منزل العم ، أو حينها يكون نيكولاى في الصيد ، فان جوهر الأنشودة^(٣) الرعوية الذى يشيع في جو الرواية يمكن أن يصبح قويا قوة خطيرة . ولكن جوهرها (الأنشودة الرعوية) إذا ما زاد معنى وقوة فربما وصل الأمر إلى أبعد من هذا ، إذ يمكن أن يصبح طاغياً طغياناً تاماً ، بل ربما أصبح باعثاً على الغثيان . وفي لحظات مثل هذه نتذكر مدى الجرأة التي تكشف عنها أنانية الكاتب العظيم وكيف يقتصر على طبقة معينة - بالاصطلاح الطبقي - وعلى امتيازاتها . لقد كانت روسيا تنتسب إلى تولوستوى لأنها كانت تنتسب ، في الواقع ، إلى طبقته . أن الأحساس بالأطمئنان في ملكية الماضي هو معادل سابق لذلك الاحساس الشنيع الضار الطائفي بالملكية الذى نفخ - إلى حد أبعد كثيراً من البرنامج الثورى للقيادة البولشوفيك - الحياة في جمهور الشعب ودفعه إلى العمل في عام ١٩١٧ وكفل نجاح الثورة . إن المطاف قد انتهى بشعار تولوستوى الغريزى : «ان روسيا تنتسب إلى» إلى أن يردده العامل العجوز صائحاً بأعلى صوته في الشوارع بفرح شديد لا يصدق ، : «كل بتروغراد ، كل روسيا تنتسب إلى» ان الثقة الضخمة في «الحرب والسلام» تتوقف على صدق الدعوى السابقة ، وهو صدق واضح وطاق بحيث أصبح من الضرورى في النهاية إفساح المجال أمام الدعوى التي قامت فيها بعد . ومهما كانت نقائص النظام الجديد ، فإن زيارة لروسيا تكفى لا تمنع الإنسان بأن الروسيين لما يفيقوا بعد من نشوة الفرحة الذى احتواهم لشعورهم بأنهم صاروا ملاك بلادهم ، كما كان تولوستوى يملك بلاده .

(١) الفيلسوف الانجليزى جون ستيوارت ميل (١٨٠٦ - ١٨٧٣)

(٢) الفيلسوف ايمانويل كانط .

(٣) قصيدة بسيطة تصف الحياة الريفية أو المشاهد المتعلقة بالرعاة .

٥ - «التفاهم» و «الاستغراب»^(١)

أن الحيوية البدائية بهذا المعنى للملكية نذكرنا بالطفولة ، وبأن كل شيء تقريباً في «الحرب و السلام» ينبع من عالم الطفولة ثم يعود إليها من أجل الحكم لها أو عليها . إنها مصدر الحياة والإحساس ، وخلفية الأنشودة الرعوية . إن الأنشودة الرعوية لها كل طاقة ميول الطفولة الفطرية - وما تزال تطالب بالمزيد ، المزيد ---- أن أناتول كوراجين يصيح طالباً مزيداً من عربات «الترويك» ، ومزيداً من الشمبانيا ، ومزيداً من موسيقى الغجر يذكرنا بصيحة النسوة الحادة العاطلة من المعنى التي اعتادت ناتاشا الصغيرة أن تطلقها . أما صيحة كوراجين فهي الصورة الفاسدة لذلك الولع الذي يبقى كل مرحلة من مراحل حياة ناتاشا على اتصال بحياتها كطفلة - أن اتصالاتها مع بير فيا يتعلق بالزواج هي رجوع صدى الاتصالات بين الأطفال في الأسرة . وهذا يعتمد على «التفاهم» الذي يشرحه في كتاب «الشباب» وهو صفة يتميز بها تولوستوى خاصة .

وباستثناء الملكات العامة ، التي تنمو وتتطور تبعاً لحالة الفرد ، والعقل ، والادراك والأحاساس الفنى ، توجد قدرة أخرى تتطور وتنمو في جماعات مختلفة من المجتمع وبخاصة في الأسر ، أطلق عليها أسم «التفاهم» المتبادل . إن جوهر هذه القدرة يكمن في إحساس بالتناسب متفق عليه ونظرة ذاتية للأشياء مسلم بها . إن عضوين من زمرة واحدة ، أو من أسرة واحدة ، لهما هذه الملكة يستطيعان دائماً أن يطلقا التعبير عن شعورهما إلى درجة معينة لا يرى كلاهما فيها بعدها الإشارات جوفاء . وفي وقت واحد معا يلاحظا كلاهما أين ينتهى الاطراء ويبدأ ألتهكم ، أين يتوقف الحماس ويحل محله الادعاء ---- وجميع هذه المعاني قد تبدو مختلفة تماماً لا ناس تملكهم حالات مختلفة من الادراك ، وأناس على قدر متساو من الادراك يرون كل شيء تقع عليه أبصارهم على نحو متطابق في ضوء مضحك ، أو جميل أو منفّر . ولكى يسهل أعضاء جماعة أو أفراد أسرة على أنفسهم هذا التفاهم المشترك فانهم غالباً ما يبتكرون لغة وتعبيرات خاصة بهم ، أو حتى كلمات تظهر الفروق الدقيقة بين بعضها وبعض ، غير تلك الموجودة عند الناس الآخرين . . إن دويكوف انسجم في جماعتنا تماماً و«فهم» ، ولكن ديمتري نيخليودوف كان متبلد الذهن في هذا الشأن على الرغم من أنه يفوقنا ذكاء إلى حد بعيد .

إن هذا التفاهم بين أعضاء الأسرة الواحدة في مؤلفات «الطفولة» و «الصبا» ، و«الشباب» هو أيضاً تفاهم - جوهرى ، وفي بعض الأحيان متماسك ومترابط منطقياً تقريباً -- موجود بين تولوستوى والقارىء . وهو يعتمد علينا في ملاحظة الفكرة الأساسية

(١) وجد الشيء أو عده غريباً .

في الفكاهات الخاصة التي تجعلنا نتفجر بصرخات من الضحك السعيد ، العديم المعنى ، وأحياناً بالضحك الخبيث . كان فولوديكاً يردد صائحا : «كاتيا ، الروسيون ؟» بنغمة استفهامية خاصة ذات معنى عنده وحده وعند أخيه الراوية الذي يستمر في زحفه بين سوق شجيرات الفريز^(١) وهو يردد لنفسه بلا انقطاع هذه العبارة «وبالعشرينات وبالسبعات . إن محاولة «التفاهم» هذه كثيراً ما عمل كتاب اخرون على محاكاتها منذ ذلك الحين ، ولكن من اخطارها انعدام الترابط المنطقي ، أو الإنحراف الذي ينتقل بنا من غمط من الدقة الشخصية إلى آخر ، حتى يسلمنا في النهاية إلى الضجر . وبالإضافة إلى ذلك ، فهناك تعارض بين المحاولة الشخصية من أجل التفاهم والتعميم ، وأسلوب الرواية الذي يتسم باستعادة الأحداث الماضية والتأمل : ربما كان هذا هو ما جال بخاطر تولوستوى حينما تحدث فيها بعد عن الكتاب بوصفه «مكتوباً من غير اخلاص بالمعنى الأدبي» ، وعن سبب توقفه فجأة دون اتمام العمل كله ، الذي كان يريد ان يطلق عليه «أربعة عهود من التطور» ، والذي كان قد وضع خطته . أن في «الحرب والسلام» يتوحد القصص وتنشأ عناصر التفكك في حياة الاسرة وتتركز في الأنماط التقليدية للأشود الرعوية والملحمة . وبدلاً من الالتجاء إلى تفاهم يتبعه تفسير طنان قليلاً ، أثرتنا الشفافية الوصفية . فنحن نتعلم مثلاً ، أنه حينما يكون شبان آل رستوف يتحدثون ، فان سونيا (مثل ليوبيا وكاتيا) «لا تجارهم على الرغم من أنها كانت تشاركهم في الذكريات» ولكنها «استمتعت لمتعتهم وحاولت أن تتكيف مع هذا الجو» .

إن في الوضوح كسبا عظيماً وتحديدًا للهدف في الحياة الأسرية في «الحرب والسلام» ولكنه على حساب هذه الدقة الرائعة ، الفاتنة غير الحاسمة ، التي تسود كتاب «الطفولة» ، وإذا كان كل شيء في الكتاب العظيم يجب أن تتوافر له المتابعة أصبح من الواجب أن تترك الكثير أيضاً . أن كمال هذا الكتاب أخدوعة^(٢) رائعة ، وأن نبضه المطرد بالحياة يمحملنا إلى الأمام قدماً قبل أن نأخذ أناشيد الرعاة شكلاً نهائياً في أوضاع^(٣) من شأنها أن تكشف عن الحيلة في بناء هذه الأناشيد والذي تغفله في هذا البناء . إن أبرز المحذوفات وأكثرها جذباً للأنظار لون الوعي الجنسي الذي ينفذ خلال «الطفولة» . أنه ليمتحن علينا أن نتذكر ، دون ريب ، أن نسخة «الحرب والسلام» التي في حوزتنا كانت الكونتيسة تولوستوى قد أعدتها للصحافة ، وأن صراحة القول في مسوداتها الباكراً أكثر مما اردا المؤلف لها أن تكون . «أنها في حاجة إلى زوج ، بل حتى إلى زوجين» . هذا ما قاله تولوستوى في الرواية عن ناتاشا ،

(١) الفريز = الفراولة أو الشليك .

(٢) الأخدوعة : صورة خادعة أو مضللة للبصر - شيء خادع أو مضلل عقلياً .

(٣) جمع الوضة : الوضع الخاص يتخذ في مناسبة خاصة .

كما أنه وصف هيلين بقوله : «قطعة جميلة من اللحم ترتدى قميصاً» فهذه التعليقات الصريحة المكشوفة لا وجود لها في الكتاب ، إذ نجد النشاط الجنسي - حتى نشاط هيلين - يأخذ صورة عامة ويصطبغ بالمثالية على المستوى الملحمي . تولوستوى أقل نجاحاً مع الرجال وهو يعالج موضوع الجنس معالجة أدبية تجعله مثالياً ، إن الرغبة الجنسية عند الذكر مختلصة بصورة عجيبة ، وإن الحشمة في الحياة جوهرية للعمل العظيم إلى الحد الذي يجعله يهتم لها ويحسب حسابها ، ويبدو أنها لا تجد لها مكاناً في تآلف الأمة والأسرة . إن أهمية هذا القول عظيمة جداً . فإن تولوستوى لم يفعل سوى أن أبدع عالماً يبدو أنه يحتوي الحقيقة كلها بأن منع من التسرب إليه كل ما من شأنه أن يزعجه أو يقلقه .

ولرب قائل يقول : أن تولوستوى كان يستمتع بالتأمل في الجنس عند الأنثى (بكل ما تتضمنه تلك المتعة في، مثل هذا العمل الخلاق) ولكنه كان يمتق التأمل في الجنس عنده أو عند غيره من الرجال . أن ما أسفر عنه زواجه من نتائج عجيبة يمكن إدراكه بلغة الحياة الجنسية عند المرأة التي يكون الرجل عندها آلة سلبية فحسب . أن بيروليفين كليهما ، في أنا كارنينا» يدهشان للخضوع التام لمتطلبات الأسرة التي تأمر بها زوجتهما ، ولكن هذا الخضوع يرضى غرورها ويسلمان به . إنه جزء من طبيعة الأشياء . وليس من مستلزمات الحياة الزوجية فحسب .

وقف نصف وقفة ، بغية أن يجول في المكان ، ولكن العمة أعطته علبه السعوط ، وهي تمررها من خلف ظهر هيلين . وانحنى هيلين إلى الأمام لتفحص لها طريفاً ، ونظرت فيما حولها وهن بتبسم . لقد كانت ، كشأنها دائماً في الحفلات المسائية ، ترتدى ثوباً من الطراز السائد آنذ ينزل تحت الرقبة وأسفل العنق مفتوحاً إلى مسافة طويلة جداً . إن جذعها الذي كان يبدو دائماً مثل المرمز في عيني بير ، كان قريباً منه إلى حد أن عينيه القصيرى النظر لم تستطيعا رؤية شيء سوى الفتنة النابضة بالحياة في جيدها وكتفيها ، وكانت قريبة من شفثيه حتى أنه لم يكن في حاجة إلا إلى أن ينحنى قليلاً لكي يلمسها . لقد كان يحس يدفء جسدها وينشق رائحة العطر الذي يفوح منها ويسمع صرير المشد حول خصصرها ورد فيها كلما تحركت . لم ير أن جماها المرمزى يشكل كلاً كاملاً مع رداثها ، ولكنه لم ير إلا أن ثيابها تغطى كل فتنة جسدها ، وما أن أدرك هذا حتى بات لا يتمالك نفسه من الشعور به ، كما لا نستطيع تماماً أن نجدد وهما قد أدركنا حقيقته فيما مضى .

وبدا أن هيلين تتساءل قائلة : «وعلى هذا فأنت لم تلحظ قط من قبل كم أنا جميلة ؟» وقالت نظرتها العجلى : « وكنت لم تلحظ أنى امرأة ؟ نعم ، أنا امرأة قد يحتوينى أى رجل . . وقد تكون أنت أيضاً ذلك الرجل . » وفي تلك اللحظة شعر بير أن هيلين ، ليس بمقدورها فحسب ، ولكن يجب أيضاً أن تكون زوجته ، ولا يمكن أن يتلف الوضع عن ذلك .

ان تولوستوى كالمؤلف الموسيقى يحول الحياة الحقيقية ، حتى زواياها - مثل لمسة هيلين وهى تحنى كتفيها إلى الأمام وعلبة السعوط تمرر خلفها - إلى الايقاع الذى ينساب فى الفقرة كلها . كان لا بد أن تحدث هذه اللمسة ، ولقد كانت لمسة يد صناع كعزف لحن وقع من قلبين موقعاً حسناً فعمل بسحره كله ، وكأنه بتناغم وانسجام ، على تقارب ، وانجذاب شاب مليح تتمتع بالعافية نحو شابة على حسن ورواء . «إن الشعور الإنسانى هنا قد ساد كل شيء آخر وطمع عليه وحلق عالياً فوق كل ثثرة مفتعلة . «وكان بسونيا وهى فى نزعتها فى مركبة الترويك» يهتف بها صوت يقول : إنه الآن يجب أن يتقرر مصيرها وإلا فلن يتقرر إلى الأبد ، إن النغمة الموسيقية الغالبة فى هذا اللحن المنسجم هى الأثنى ، ويشرف الأمير فاسيلى كرب المنزل الملحمى من جانب وكقواد خنثى من جانب آخر . إن وجهه الذى يفيض عادة بالميل إلى عمل الخير والشعور الودى نحو الآخرين ، يصبح عرضة أحياناً «لأن يتخذ التعبير الصارم البغيض الذى يتميز به» . وعلى الرغم من أن ابنته على شاكلته فان موقفه نادراً ما يكون موقف الأبوة . فهو يخاطبها «بنغمة الامبالاة المألوفة فى الحنان الطبيعى عند الآباء الذين درجوا على أن يدللوا أبناءهم منذ الطفولة ، ولكى الأمير فاسيلى كان قد اكتسبه من محاكاة الآباء الآخرين . «وعلى النحو المشار إليه ، برغم كل شيء ، هذا معظم الآباء هذا الحدو ! ولكن المشهد كله الذى قد يشكل فى «ايفان ايليتش» كابوسا من النفاق والقبح ينسجم هنا ويمتلئ بالبهجة والسرور . أن الذريعة ، وهى على غرار ما يتخذه تولوب من ذرائع ، التى يرغم بها الأمير فاسيلى بيير على قبول مصيره تتطلب فى يدى تولوستوى حيوية تشبه حيوية موزار ، كما لو كان الأمير قائد فرقة موسيقية تعزف المقطع الأخير من لحن موسيقى منمق . وتسوس هيلين سخف الالحاح الجنسي برشاقتها المعهودة كما فعلت حينما انحنت إلى الأمام لتفسح لعبلة السعوط مكاناً تمر فيه من خلف ظهرها .

قالت ، وهى تشير إلى نظاراته : آوه ، أخلعها . . . هذه . . . » .

خلعها بيير ، وبدت فى عينيه اللتين رفع عنها النظارات لفوره نظرة مذعورة باحثة بالاضافة إلى النظرة الغريبة المستقرة فيها . وهم بالانحناء على يدها وتقبيلها ، ولكنها بحركة سريعة وحشية ، أو تكاد ، من رأسها اعترضت شفتيه بشفتيها . ولقد ذهل بيير لمراً وجهها بتعبيره المتيقظ المهتاج ، إلى حد بغيض .

فكر بيير لنفسه : «لقد فات الأوان الآن ، بالإضافة إلى» أنى أهيم بها حبا . وقال لها بالفرنسية ، وهو يتذكر ما يجب أن يقال فى مثل هذه اللحظات : «أنى أهيم بك حبا !» .

حسن ، ربما لم يكن الموقف رشيقاً تماماً ! إنها ابنة ابيها . وينهى تولوستوى المشهد بإشارة توحى بأنه على وشك أن يعود إلى تقنيته الساخرة ، التقنية التى أطلق عليها الناقد الروسى شكلوفسكى «جعلها غريبة» .

هذه العبارة المهمة تشير إلى استعمال تولوستوى لحيلة^(١) أدبية ساخرة شاعت في القرن الثامن عشر ، وكان يؤثرها كثيراً فولتير الذي أعجب به أيما إعجاب ، والذي يصنف جندياً يدقون الطبول بأنهم قتلة يرتفعون إلى ستة أقدام طولاً ، ويرتدون حلالاً قرمزية ، ويقرعون جلود حمير منتفخة . إن الهدف هو الكشف عما يؤكد العقل أو «الفطرة السليمة الصافية»^(٢) إنه حقيقى صادق فيما يتصل بموضوع يحيطه اللغو الرومانسى والتغرضات القديمة من كل جانب . إنه لأمر بالغ الأهمية في رواية «الحرب والسلام» وغالباً ما سيكون لنا أيضاً سبباً يبرر ملاحظتنا لهذه الحيلة مرة أخرى . إن من الأمثال الواضحة لاستمرار استعمالها زيارة ناتاشا للأوبرا ، وطقوس تنصيب بيير عضواً في الزمرة الماسونية . إنه لأمر شائع في مشاهد المعارك الحربية حيث تندمج مع ما تعلمه تولوستوى من أسلوب ستندال الواقعى الخالى من التأكيد ، كما هى الحال في المشهد حينما يقتل جواد نيكولاى تحتة في معركة ستشون جرابيرن ، أو في أوستروفنا ، حينما يطعن الدراجون^(٣) الفرنسى بسيفه الضالع^(٤) ويأسره . أن تولوستوى لا يستعمل هذه الحيلة في أشكال مختلفة كثيرة لمعالجة شيء واحد فحسب ، ولكنه يستعملها أيضاً موشاة بمناهج أخرى للقصص ليمدنا بالفروق الدقيقة التى لا نكاد ندركها . ففي معركة ستشون جرابيرن ، قبلاً ، يفتتن نيكولاى إذ يتبين ، قبل أن يبدو أن سقطة جواده لا مفر منها ، أنه قد «جعلها مستغربة» . إن الحرب تبدو منطبقة كل الانطباق على ما كان يرجو ويتصور ، وهو يهاجم مندفعاً إلى الأمام ملوحاً بسيفه - تماماً كما يبدو في صور المعارك - صائحاً صيحة النصر «هوراه» وقد ائتمله الأمل بقتل شخص ما .

إن فولتير وسويفت^(٥) يستعملان منهج - «أجعلها مستغربة» بوصفه هجاء : ويستعمله تولوستوى درامياً . لأنه يرى «الكتاب الهجائيين الشيء كما هو في الحقيقة والواقع ، ولكنه عند تولوستوى يظهر طريقاً واحدة لرؤيته (الشيء الواحد) . إن مناهجه الأخرى في القصص تسجل الحقيقة بأن لرؤية الشيء الواحد طرائق أخرى . ففي نهاية مشهد الخطبة يقول بير هيلين «ألى أحبك» ، وهو يذكر ما يجب أن يقال في مثل هذه المناسبات . إن المعنى وراء هذا هو أن أمثال هذه المشاهد رياء وسخف تامان وأن تولوستوى يعيد إلى أذهاننا شعوراً بهذا ويذكرنا به . ونحن بلا شك في حاجة إلى التذكرة ، لأن

(١) شيء في الأثر الأدبي يراد به تحقيق غرض معين (صورة بلاغية ، أسلوب خاص في الرواية والسرود..... الخ.

(٢) الحكم على الأشياء بصورة صائبة وحصيفة .

(٣) جندي في سلاح الفرسان .

(٤) السيف الضالع = سيف وحيد الحد اعقف قليلاً (يستعمله الفرسان) .

(٥) جوناثان سويفت (١٦٦٧ - ١٧٤٥) كاتب انجليزى ساخر أهم أعماله قصه حوض الاستحمام ورحلات جليفر .

الإنطباع الذى يتركه المشهد فينا بكل ما فيه من روح الكوميديا والانسجام ، كان مختلفاً جداً . أن السخيف والجميل يدوان ، كما نرى في قصيدة «أغتصاب خصلة الشعر»^(١) ، كمادة الفن والحياة . وفي مثل هذه اللحظات يظهر تولوستوى نفسه كرجل كامل إلى حد بعيد من طراز القرن الثامن عشر : إن موزار وفولتير يكونان لحنين موسيقيين يصاحب أحدهما الآخر ، وتعتمد موسيقى القصص على اتحادهما أكثر مما تعتمد على المزاملة البطولية .

والمنظر التالى ، برغم ذلك ، يرى الأمير العجوز بولكونسكى في ضيعته ، منتظراً وصول الأمير فاسيل ، وحينئذ ، يفسح رقص الباليه المتألق المتمايل مجالاً لسيطرة هادئة بطولية . لا شك في أن هذه الحياة الريفية البطريركية^(٢) كانت في نظر تولوستوى هى الشئ الواقعي ، وما حياة العاصمة الاجتماعية العابثة إلا زائدة^(٣) ، ولكن التغير لا يبدى تناقضاً أخلاقياً متعمداً . أن الأمير العجوز ملك على كل ما يقع عليه بصره ، وهو يرفض أن يمارس اللعبة الاجتماعية القديمة . وحينما يبوح وكيله بالسر على غفلة منه ، بأنه أمر بتنظيف الشلح من الشارع الكبير لأن «وزيراً» قادم ، يغضب الأمير فجأة ويأمر بأن يجرف الجليد ويعاد إلى مكانه . أنها إيماءة جديرة بالرجل البطولى ، كحيلة الأمير فاسيل لحمل بير على التصريح بموقفه والتي كانت جديرة بالرجل الاجتماعى من طراز موزار ، ومثل خجل بير من نفسه حينما يقول بالفرنسية : «أنى أهيم بحبك» لأنها يجب أن تقال في مثل هذه اللحظات ، فهي جديرة بالرجل المنطقى من طراز فولتير . أن الطرائق الثلاث لتعبير ، هى أساليب العيش الثلاثة وقد بلغت منزلة الأشخاص الأصليين الذين اتخذهم المؤلف نموذجاً لشخصه في عمله الفنى ، وهى تسهم جميعاً في انسجام الرواية أعظم انسجام .

٦ - الجنس

كيف يمتثل تولوستوى لكى يضع هذه الشخصيات في هذا الإطار من الانسجام ، وكيف يوائم بين هذا الانسجام ومتطلباته من التفسير والتبرير ، من ناحية ، وإقحام الحقيقة مجردة عليه من ناحية أخرى ؟ إنه لعمل بارع . وكما قد ألمعت في مكان سابق ، فإن واحداً من أساليبه لتحقيق هذه الغاية يدور حول النقطة الثانية وربما كان يتناول الأولى أيضاً ، ألا

(١) من تأليف Alexander Pope الكسندر بوب (١٦٨٠ - ١٧٤٤) شاعر انجليزى ولد في لندن وله أعمال كثيرة غيرها من مثل «قصائد رعوية» و«اللياذة» و«الأوديسا» .
(٢) النظام البطريركى هو الذى يكون الأب فيه رأس القبيلة أو الأسرة .
(٣) الزائدة : العضو الفضولى في الجسم .

وهو إزالة الجوانب التي لا تتناسب أكثر من غيرها مع الجنس الخشن . إن رواية «الحرب والسلام» يسودها العنصر النسائي ، وفي هذا نظرة أنثوية عميقة للحياة . فإن الشخصيات الثلاث الأصلية من الرجال الذين كنت أتحدث عنهم لا يوجد بينهم من هو في أهمية النساء . فإن الجماعة الموجودة في دارفاسيلي تكون من وجهة النظر المعقولة والمقبولة و«اجعلها مستغربة» غبية ، وتافهة ومناقضة . ولكن مثل هذه الأشياء تفرضها ضرورة تضرب بجذورها إلى عمق بعيد . فهي تصنع مصائر الخلائق ، والمصير في هذه الدنيا موكول إلى النساء يقررنه ويفرضنه . إن بيير يدرك كل الإدراك أنه لا يستطيع الهروب ، كما يعرف ذلك فيها بعد من مغالطته ناتاشا وتودده لها شعر بيير أن حريته قد زائلته . وهكذا يقال لنا في المناسبة التي تجيء فيها بعد ، واللحظة هي أساساً نفس اللحظة التي كانت في المناسبة السابقة ، حينما «عرف أنها آتية لا ريب فيها» «ولأنها لا يمكن أن تكون شيئاً مختلفاً» فلا ريب إنه في المناسبة الثانية كان سعيداً وخائفاً وشعر بأنه يفعل ما هو صواب ، وفي المناسبة الأولى كان سعيداً وخائفاً ، وشعر بأنه يفعل ما هو خطأ ، ولكن الذي يهم هنا هو أن القدر كان القوة الفعالة في المناسبتين . وكما هي الحال عند شوبنهاور ، الذي كان تولوستوى كثيراً ما يمتدحه ويعجب به ، فإن المشيئة الفردية لا تؤثر في تقرير المصير إلا بقدر ضئيل والرجال عاجزون في الحفلات عجز القواد في ميدان القتال . ربما كان بيير يستطيع أن يستمر في البحث والتنقيب عن المعاني ، وربما كان يمكنه العثور عليها ، ولكنه قد تجرد حقاً من إرادته على يد الخبرة^(١) في حبكة الرواية ، والتي تسيطر على أعمال الأفراد والأمم وتتحكم فيها ، وتقرر أن كل شيء يحدث كما يجب أن يحدث ، وأن كل شيء ينتهي على خير صورة يمكن أن ينتهي إليها . إن خلاص روسيا وخلاص بيير متشابهان في نتيجة السلبية ، وعلى الرغم من أن الأولى حقيقة تاريخية ، وإن الثانية لإختراع إبتدعه تولوستوى ، فإن كلا منهما يتميز بصفة الحتمية التي يضيفها عليه إنجاز تولوستوى العظيم .

أيها جاء أولاً ، التاريخ أو «الحرب والسلام» ؟ إنه السؤال الذي نظرحه على أنفسنا بعد أن تستحوذ علينا كل قوة الابتكار التولوستوية . هل كتب علينا أن نخضع للقدر لأن هيلين تموت ، ولأن روسيا تنجو ، ونابليون يمضي بالهزيمة ، وناتاشا تحصل على زوج ؟ أو لأن الرؤية هي التي تحتم حدوث هذه الأشياء ، حتى أن نظريات تولوستوى في التاريخ والحياة الإنسانية - التي لا يكون فيها الأفراد الذين يعتقدون أنهم يقومون بدور القيادة والسيطرة سوى الكباش الكرارة^(٢) في مقدمة القطيع - تصبح مجرد تحقيق رغائب على نطاق واسع ؟ فمما لا شك فيه أن تولوستوى قادر على أن يبدع أنشودته الرعوبة العملاقة بالتخلي عن جميع

(١) الخبرة : الإيمان بالقضاء والقدر .

(٢) الكباش : الكباش الذي يتقدم القطيع .

الأشياء إلى الأثنى كمبدأ مقرر بقضاء وقدر ، وبانكار وكبت سلطة الذكر وحقه في التقدم على الآخرين ، وكتمان الجريمة والألم المبرح الخاصين بالجنس والموت ، تلك الأشياء التي أفلقتة بوصفه ذكراً (والتي أفلقتة كما يجب أن نلاحظ ، منذ زمن طويل قبل ظهور أزمة مؤلفه «إعتراف») . أنه بتقدمه العمل الأدبي إلى القدر ، وإسلامه له ، والتخلي عنه إلى الأثنى قد حصل لنفسه في الواقع - وبمعنى من المعاني حصل لنا أيضا - على المتطلب الأساسي الأخير للذكر - الحرية - الحرية التي يشعر بها بيبير في الأسر وفي خضوعه النهائي لاناتاشا وأستسلامه لها ، الحرية التي تنبع من ادراك للرغبات الملحة . «إن العناصر الخيرة فيه وحده هي التي تنعكس في زوجه ، وكل ما ليس خيراً خالصاً كان يلقي الرفض» . ولعل هذا القول يصلح لأن يكون عبارة تصدر بها فلسفة «الحرب والسلام» .

كتب تولوستوى في «بعض حديث» عن «الحرب والسلام» يقول :

«لماذا يقتل ملايين من البشر بعضهم بعضاً في حين أنهم عرفوا منذ بداية العالم أنه لأمر شائن مادياً وأخلاقياً أن يفعلوا هذا ؟ لأن القتل ضرورة محتمة ، وهم بمزاولته إنما يحققون القانون الحيواني المبدئي الذي يحققه النحل حينما تقتل إحداها الأخرى في الخريف ، والذي يدعو ذكور الحيوان لكي يقضى أحدها على الآخر . وليس بوسع الإنسان أن يعطى جواباً غير هذا عن ذلك السؤال المرعب» .

وإننا لنذكر «السؤال الرهيب» الآخر الذي واجه ناناتاشا «ماذا عساني أن أفعل إذا ما أحببته وأحببت معه الآخر أيضا ؟ . لقد سألت نفسها هذا السؤال وهي عاجزة عن أن تجد أجابة عن هذه الأسئلة الرهيبة . ولقد توصل بيبير إلى كلتا الأجابتين عند الانسحاب .

والآن في غضون هذه الأسابيع الثلاثة الأخيرة للمسيرة كان قد تعلم حقيقة جديدة ومزية أخرى - لا يوجد شيء في العالم يعتبر رهيباً . كان قد تعلم إنه مادام لا توجد حال يستطيع الإنسان أن يكتمل فيها سعادته وحرته ، فلا توجد حال ينشد فيها الشقاء والقيد ، ولذا يتضح أن «السؤال الموصوف بالرهيب» (الصفة الروسية - Strashny - نفسها تستعمل في كل المناسبات الثلاث) ليس رهيباً إطلاقاً ، ولا هو بالسؤال أصلاً . إنه قد وجد حلاً لاناتاشا ، لأنها تستطيع أن تحصل على كوراجين والأمير أندرو كليهما في شخص بيبير ، فبعد أن لعب كوراجين وهيلين درهما بانسجام ودعا الحياة ، مثل ما كبت ، بعيداً عن أنظار الجمهور ، يموت كوراجين بعد أن فقد ساقه (عملية أخضاء رهيبه) في معركة يورد رينو ، وتموت هيلين نتيجة لعملية أجهاض في بطرسبرج . فهل تبينوا أنه لا يوجد شيء رهيب في الدنيا ؟ ليس من الجائز لهم أن يقولوا ذلك ، لأن أي شيء يقولونه لا يمكن أن يؤدي إلى بعث الاضطراب في الإجماع الضخم السائد ، أما في الطراز الذي اطلقت عليه

الموزارقي^(١) فإنهم يحظون بكل قوة تولوستوى الخلاقة واهتمامه . أن رقص باليه حجرة الاستقبال حيث يقع بيير في شباك هيلين وأبيها ، يتردد صداه في باليه الأوبرا (باليه حقيقي) الذى تظفر فيه ناتاشا بإعجاب كوراجين . وهذا طبعاً «جعل غريباً» على يد تولوستوى في أشد أساليبه حزمًا .

رفعت آلات الصنج^(٢) والأبواق الموسيقية في الأوركسترا أصوات عزفها ، وقفز هذا الرجل ذو السيقان العارية إلى أعلى ، وجعل يلوح بأقدامه في الهواء بسرعة كبيرة (كان هو ريبورت ، الذى يتقاضى ستين ألف روبل في العام من أجل الفن .)

وبعد مقابلة كوراجين ، «الذى كان إلى حد بعيد أكثر حساسية وبساطة في صحبة النساء منه بين الرجال» ، كانت ناتاشا نفسها تعيش في جو الأوبرا والباليه بمزاجها ، وهى تملأ هذا الجوبحيويتها الشخصية وبما تستشعره من متعة وهى تتلقى الإطراء والإعجاب . وإذا كان كوراجين لا يبعث الرعب أو الذعر فإنه كان مبتهج القلب طلق المحيا ، وكان هذا مما يبعث السرور في نفسها كما يبعثه الراقص ريبورت الآن . إنه لصواب ألا يلقى هيلين وكوراجين - وهما مثل هذين الساكنين الطبيعيين لهذا العالم الصناعى - المصير نفسه الذى لقيته ناتاشا ، ولكن مصيرا أو قدرا نافذ المفعول كقدر دون جوان في «الضيف الحجرى» لبوشكن . إن سرور كوراجين الذى تبعته في نفسه قدرته على الاغراء خليق بالأطفال ، ولكنه اغراء على أية حال . يقول دون جوان بوشكن وهو يقبض على يدى ليوبريللو : «انى سعيد كالطفل» ، وإن هذا الحماس الروسى الصريح الذى يضيف بوشكن عليه في اقتصاد شعري قدرة الدرامى الكامل ليشبه إلى حد بعيد حماس كوراجين .

ومع ذلك فلا يمكن أن نغض الطرف عن حقيقة أن كوراجين - على الرغم من ظهوره في دور الخليع - لا يستطيع أبدا أن يقنعنا اقناعا تاما بأنه على هذا الخلق ، بأكثر مما يقنعنا بخلاعة نيكولاى وبيير على الرغم من كل زيارتهما «لنازل معينة» فهما يبدوان دائما ساذجين الجنسية . إن دون جوان بوشكن شخص في غير حاجة إلى كلمات - فعلى الرغم من تعصبه الصبباني نستشعر رغبته التى تستبد به وحماسه للمؤامرات - ولكن تولوستوى يبدو وكأنه قد خرج عن سننه المعهود لكى يؤكد انعدام أى حافظ جنسى حقيقى عند كوراجين .

لم يكن مقامرا ، ولم يكن بأية حال من الأحوال حريصا على الكسب ، ولا مزهوا مغرورا ، ولا كان يهتم لرأى الناس فيه ، ولكن الأمر كان يصل إلى درجة أدنى من ذلك ، فإن الطموح لم يكن هو التهمة التى توجه إليه . فإنه غاظ غير مرة أباه بإفساد مجرى حياته

(١) نسبة إلى موزارت

(٢) الصنج : صفيحة مدورة من نحاس أصفر يضرب بها على أخرى .

المهنية ، وسخر من جميع أنماط مراتب السمو والامتياز . لم يكن بخيلا ، فلم يقبض يده يوما عن أحد إذا ما سأله مالا . وكان كل همه محصورا في المرح والنساء . وإذا كان يرى أنه لا يوجد ما يشين في هذه الميول ، وكان عاجزا عن تقدير ما قد عسى أن يجره أرضاؤه لميوله من بلاء على الآخرين ، فإنه رأى نفسه - بأمانته وإخلاصه - غير ملوم ، فقد كان يحتقر - بصدق - الأوغاد والأشرار ، وكان يرفع رأسه عاليا بأنف أشم وهو راض هادىء الضمير .

الفجار ، هؤلاء المجذليون من الذكور ، يداخلهم شعور غامض بالطهارة من الإثم ، شبيه بذلك الشعور الذى يجيش بصدور المجذليات من النساء ، ويقوم على الأمل ذاته في الغفران «سوف تغفر لها جميع ذنوبها ، لأنها أحبت كثيرا ، وسوف تغفر له كل خطاياها ، لأنه أمتع نفسه كثيرا .»

في قصة مبكرة تسمى «جنديان من الموصل»^(١) كما في قصة هجاسية^(٢) (أو استحواذية) أيضا مثل «الشياطين» يعالج تولوستوى المعنى الذى يتضمنه الكتاب : «لا توجد عاطفة خطيرة مثل الرغبة الجنسية» . ولكن الرغبة الجنسية لا مكان لها هنا . إنها تمر سريعة رقيقة في الأساليب الثلاثة الكبرى - سخرية فولتير في هذه الفقرة ، مع تألق الباليه وسحره ، وفي تقديم الخليج بصورة غير كاملة الجدية بوصفه بطلا ملحما . فحينما تفاجىء الأميرة ماري أناتول وهو يعانق الأنسة بورين ينجنى لها وقد ارتسمت على شفثيه ابتسامة مرحة ، وكأنه يدعوها إلى مشاركتها في ضحكة على هذه الحادثة الغريبة .»

ونحن نشارك في هذه الضحكة أيضا - إنه العناق على خشبة المسرح . وفي المعنى نفسه يمزج تولوستوى في براعة الابتسامة الملحمية بهذه الرقة الكوميديّة .

إن الأميرة الصغيرة ، مثلها مثل فرس الحرب المسنة التى تسمع صوت البوق ، على غير شعور وقد نسيت موقفها كل النسيان ، لكنها مستعدة لأن تعدو منطلقة في دلالها ، دون أى دافع خفى ودون نضال ، ولكن بانتهاج ساذج جدل^(٣) .

إنه لمن العسير إلى حد خطير أن نؤمن بواقعية إعدادات الإغواء ، ولكننا نحن أنفسنا يستهويننا منظر أناتول وهو يحدق في المرأة ، إذ كان يرتدى معطفا من الفراء له حزام من الفضة ، وقلنسوة من فرو السمور قد أمالها في أناقة إلى أحد جانبي رأسه ، ويأخذ بيد

(١) الموصل : جندي في وحدة من الوحدات العسكرية الاوربية المنظمة على طريقة سلاح الفرسان الهنغارى الخفيف في القرن الخامس عشر .

(٢) الاستحواذ : تسلط فكرة أو شعور ما على المرء تسلط مقلقا غير سوى .

الهجاس : فكرة (أو شعور) تستبد فيه بالمرء على هذا النحو المقلق غير السوى .

(٣) خجل ، خال من المموم . ؟

دولوخوف لكى يجعله يتحسس قلبه ويرى كيف ينبض . «ماذا ؟ تحسس كيف ينبض ! آه ، يالها من قدم ، يا عزيزى ، يالها من نظرة ! إنها آلهة !»^(١) . وبقدر ما أمضى بيتيا فى معسكر ضباط القوزاق ، قبيل موته « فقد كان يعيش فى مملكة خيالية لا يوجد فيها شىء يشبه الحقيقة » ، حيث يمكن أن يكون كل شىء محتمل الوقوع .

إن بلاجا ، سائقها ، يزودنا بالعنصر البطولى .

كان بلاجا سائق عربية تريوكا مشهورا ، عرف دولوخوف وأتاتول منذ زهاء ست سنوات - وكان قد قام فى خلالها على خدمتهما خير قيام بعرباته التريوكا . وحينما كانت كتيبة أتاتول تعسكر فى تفر أخذه منها غير مرة فى المساء ، وذهب به إلى موسكو عند الفجر ، ثم حمله فى عربته عائدا به فى الليلة التالية . وغير مرة مكن دولوخوف من الهروب حينما طورد . وغير مرة كان يحملها فى عربته خلال المدينة مع العجور والسيدات الصغيرات كما كان يسمى البغايا . وغير مرة - وهو فى خدمتهما - دهم المشاة وقلب العربات فى شوارع موسكو ، وكان دائما ينجو من عواقب اعماله بمساعدة «سادق» كما كان يناديهم . لقد قتل أكثر من حصان فى أثناء خدمته لهما . وغير مرة ضرباه ، وغير مرة جعلاه يشمل بخمرك الشمبانيا والماديرا^(٢) اللتين أحبهما ، وعرف أكثر من شىء واحد عن كل منهما ، ما كان خليقا بأن يطرح بالرجل العادى إلى سيبيريا منذ زمن طويل . وغالبا ما كانا يدعوان بلاجا إلى اجتماعات التهتك والخلاعة ويكرهانه على الشراب والرقص فى منتجعات العجور ، كما فاض بين يديه ما ينيف على ألف روبل من أموالها . وفى خدمتهما عرض جلده وحياته للخطر عشرين مرة فى العام ، وفى خدمتهما فقد من الجياد أكثر مما كانت النقود التى يحصل عليها منها تسمح بشرائه . ولكنه أحبهما ، وأحب ركوب العربية وهى تنطلق بسرعة جنونية تبلغ اثنى عشر ميلا فى الساعة ، وأحب أن يسقط سائقا آخر من فوق عربته أو أن يصدم عابر سبيل وهو يطير بأقصى سرعة يمكن أن تركض بها الجياد فى خلال شوارع موسكو . وكان يحب سماع هذه الصيحات النشوى العاصفة التى تناديه من خلفه : «هيا أسرع ! هيا أسرع حينما كان من المستحيل أن يزيد من سرعته . وكان يجب أن يلهب قفا فلاح ، يبدو ميتا أكثر منه حيا ، كان يهرع مسرعا كى يتعد عن طريقه . لقد اعتبرهم «سادة حقيقيين» .

(١) لقد أثبت المؤلف هذه العبارة بالفرنسية : Ah, quel pied, mon Cher ! quel regard ! une Deesse ! وهو يقول فى ذلك :

لقد احتفظت بالنص الأصل فى رواية «الحرب والسلام» تحفل بكثير من العبارات الفرنسية ، وقد اصطبغ كثير منها بالصيغة الانجليزية غالبا فى الترجمة وضاعت الفكرة لأن كثيرين من قبل أتاتول كانوا باستمرار يستعملون الفرنسية بينا آل رستوف ، مثلا ، نادرا ما كانوا يستعملونها .
(٢) ضرب من الخمرة منسوب إلى جزيرة ماديرا (بالقرب من ساحل المريقة الشمالى الغربى) .

٧ - دولوخوف والأسرة

يوسوس دولوخوف لأناتول ويشبع رغبته في الدسياسة ، ولكن تولوستوى لا يسمح له باشباع له باشباعها في العنصر الجنسي .^(١) فقد كان يجب - أكثر من أى شخص آخر - أن يمنع من اتيان الأفعال التي لا يمكن أن تؤتى في «الحرب والسلام» إذ توجد أوقات ندرك فيها هذا الكبت ، وهو بوصفه شخصية متطرفة ، بالطبع يمكن أن يكون ملائها تمام الملاءمة في كتابات دستوفسكى ، في حين أنه من غير الممكن الاعتماد عليه ليتواءم مع السخرية الفولتيرية والمقياس الموزارتى ، في الاوبرا والملحمة . إن دولوخوف موجود بصورة لا يبره فيها أحد في اللحظات التي يجبها - اللحظة التي يحتسى فيها زجاجة الروم على حافة النافذة ، حينما نراه - في آخر مرة نقابله فيها - يضرب حذاءه بسوطه ويقول للسجناء الفرنسيين «انطلقوا ، انطلقوا . . .» ، وحين يبتسم لمراى بيير المحقق وتلك الابتسامة التي بدت وكأنها تقول «هذا هو ما أحب ، .»

ولكن كيف نستجيب حينما نعلم انه يعايش أما عجوزا وأختا حدياء ، وهو لكتنا الام والأخت أكثر الانباء والأخوة حبا وعطفا ؟ هذه لحظة من اللحظات القليلة جدا في الكتاب التي يبدو تولوستوى فيها وكأنه يتخطى حدوده وتأخذ خطواته الواسعة الخلاقة في الاضطراب . إن من المحتمل - طبعا - أن يكون له مثل هذا البيت ، ولكن ليس هنا - إذ لا يوجد له مكان بين آلاف «صناديق الدنيا» المبتكرة (إذا استعملنا اصطلاح تولوستوى) التي تشكل الكتاب . ومن المؤكد أن هذا ، على الأقل ، هورد الفعل الأول عندنا على التعبير الجذل الحنون حنانا غير متوقع ، والذي ارتسم على وجهه وهو يتحدث عن أمه العجوز - حسن حقا ، نشعر بأن من الكثير جدا على تولوستوى متعقل^(٢) القرن الثامن عشر أن ينجز هذا اللون من الأعمال بنجاح . إذ يبدو أنه يتكبر بحسب الحاجة صنفنا من البطل الروسى الرومانسى نراه يحتقره في مكان آخر - البطل البيرونى لروايات مارلنكس وليرمونوف - البطل الذي تنكشف حساسيته فجأة من خلال درع الترفع الذي يحملة . ونحن ما نزال نذكر تلك الثقة العقائدية التي يتحل بها المؤلف في كتاب «الطفولة» . وإننا لاكرر القول مرة أخرى بأن التناقض الدقيق في أمور المشاعر هو أقوى الأدلة على أصالتها . هل يصور تولوستوى دولوخوف بصورة المقتنع نزولا على هذه القاعدة وحدها ؟

إن الأمر لأبعد من هذا . فإن هذا المثل من أكثر الأمثلة لفتا للنظر ، لا للعظمة الشائعة

(١) من المحتمل ان تكون شخصية دولوخوف قد أوحى بها خليف مشهور في فترة عام ١٨١٥ ، يدعى دوروخوف .

(٢) المتعقل : أحد أتباع المذهب العقل الذى لا يقر الا ما يطابق العقل الحر .

فى التقنية فى روابية «الحرب والسلام» إذا ما قورنت بأعمال تولوستوى الباكرة فحسب ، ولكن لأنها ترينا كيف أن تيارها يستطيع أن يحملنا معه زمنا ونحن فى حالة الحيرة وعدم الرضى ، وكيف أن هذا يؤدى إلى ألوان من الفهم والإدراك تبدو وكأنها لا تصدر عن تولوستوى ولكن عن تجربتنا الشخصية فى الحياة . لقد وسع آفاق تفتحنا^(١) من غير أن ندرك ذلك ، ولابد أنه كان أمرا شاقا على تولوستوى صاحب «الطفولة» أن يرتد عن تحليله الذى ينفذ به إلى الصميم ، وينبذ فضل عمل كل شىء من أجل نفسه - ويرى أنه يفعل ذلك . من الطبيعى أنه ما يزال يحلل بضمير المتكلم فى «الحرب والسلام» ولكن تعليقاته هى على سطح موجة القاع^(٢) ، التى تحتك فيها كل شخصية بأخرى صعودا وهبوطا . إنه روستوف الشاب الذى يرى ذلك التعبير الجذلى الحنون «على وجه دولوخوف ، ثم وهو يتلاشى وفقا لذلك . إنه روستوف الشاب الذى يصادقه فى أثناء نقاشه بعد المباراة التى جرت بينه وبين بيير ، وهو الذى يصغى لأمه وهى تتحدث . أنها الدعاية اللاشعورية التى تقول عنها السيدة العجوز أننا نبدأ ندرك ما هو جار حولنا .

وهى تود أن تقول : «نعم ، أيها الكونت إنه لمن النبيل ونقاء النفس بحيث أصبح لا يناسب عالمنا الفاسد فى الوقت الحاضر . ليس بين البشر من يجب الفضيلة ، فإنها تبدو لكل إنسان كما لو كانت عارا . والآن خبرنى ، أيها الكونت ، هل كان من الصواب لبيير وخوف ؟ وفيديا بروحه النبيلة ، الذى أحبه وظل حتى الآن لا يقول كلمة واحدة ضده ثم حينئذ - تجرى هذه المباراة ! أليس هؤلاء الناس مشاعر ، أو شرف ؟ إنه يعرف أنه أبن وحيد ، ثم يتحداه ويدعوه للمبارزة ثم يطلق الرصاص فى اتجاه مباشر نحوه ! لقد كان فضل الله علينا أن كان رحيما بنا . ولماذا كان هذا العمل ؟ من الذى لا يدبر المؤامرات الآن ؟ لماذا ؟ إنه إذا ما كان غيورا إلى هذا الحد ، كما أشاهد من الأحداث ، فلا بد أنه كان سيكشف عن هذا سريعا ، ولكنه ترك الأمور تجرى على هذا النحو عدة شهور ، ثم دعاه للمبارزة وهو يعرف أن فيديا لا يقاتل لأنه كان مدينا له بمال ! يا لها من خسة ! يا لها من دناءة ! أى أعرف أنك تفهم فيديا أيها الكونت العزيز ، وصدقنى أن هذا هو السبب الذى من أجله أغرم بك . إن فئة قليلة من الناس تفهمه فهما حقيقيا . أنه روح شائخة مقدسة !»

إن السيدة دولوخوف العجوز هى حقا أم مثالية ! أننا نحن الذين شهدنا المباراة والمأدبة التى أدت إليها ، كان الأثر الذى تركته فى نفوسنا مختلفا إلى حد ما . فإن نيكولاى روستوف بسماحته التى تكون جزءا من طبيعته مسرور إذ هو يعتقد أنه يفهم دولوخوف . «يجب أن

(١) المتفتح : السريع إلى تلقى الأفكار .

(٢) تموج عميق عريض فى ماء البحر يتحدث الزلازل .

تدرك الروح التي تنطوى عليها جوانح دولوخوف» ، إنه يقول لأسرته» يجب أن تقابله مع أمه ! فياله من قلب كريم !»

ولا تعارض في الأمر إلا ناتاشا ، وهي تحيب قائلة : «حسن ، إن لا أعرف شيئاً عن ذلك ، ولكنى لا أرتاح إليه .» أنه تعليق حسن مثل أى تعليق آخر على «الروح» الروسية ، نذكره لكونراد في وصفه في كتاب «تحت بصر الغرب» إذ يقول أيضاً مثل بشر لا قاع لها من السخرية . وعلى هذا فمن المؤكد أنه يمكن أن تظهر . فهناك أرواح وأرواح ، وتولوستوى يستطيع رؤيتها بكلمات العينين الغربية والروسية .

إن جاشا ، الفتاة الخادم ، في «الطفولة» التي لقنت العقيدة الجديدة للأصالة بوسيلة التناقض الذاتى ، كانت تمقت سيدتها العجوز ، ولكنها كانت الوحيدة التي بكت لموتها بكبد حرى وفى إخلاص . إن هذا المظهر للروح مقنع تماماً ، ولكن تناقض دولوخوف الذاتى من صنف مختلف . إنه يمزج بين عدم كون الشيء قابلاً للتنبؤ به وبين الحسبان فى فراغ لا معنى له ، ولذا لا يمكن أن يخرج منه إنسانية ولا نظام . إنه يكاد يكون الوحيد فى الكتاب الذى يخرج عن نطاق مؤثرات التشكيل والصياغة للطبيعة والمجتمع . إن العبارة التى قالها نكر بأن بوشكن قد اتخذها شعاراً صدر به قصة «أيفجبنى أونيجن» - «إن الحكمة»^(١) تكمن فى داخل طبيعة الأشياء - تناسب «الحرب والسلام» بصورة متساوية ، بل وأكثر من ذلك حقاً . ولعل هذا الكتاب العظيم لم يكذب يكتب إلا ليطلع^(٢) هذه القطعة الأدبية للحكمة العلمانية الأوروبية العميقة فى الروح الروسية .

إن نيكولاى يمكن أن يدرك حقيقة الأمور والناس من خلال أهل الحسبان من مثل بوريس وبرج ، ولكنه ينصرف عنهم لأنه مفتون بدولوخوف كما سيفتن به من بعده أخوه الصغير بيتيا ، ومع ذلك فإن ناتاشا ، التى تمجد دينيزوف ورفاق نيكولاى الآخرين ، تأخذ «مع هذا الشخص بالذات كل شيء يجرى فى الحسبان» .

«إنى لا أهتم فى قليل بأى شخص ما خلا هؤلاء الذين أحبهم ، ولكن هؤلاء الذين أوثرهم بحبى ، أحبهم بحيث أكون على استعداد لأن أضحي بحياتى من أجلهم ، أما الآخرون فسأخونهم لو أعترضوا طريقى . أن لى أما جديرة بالتمجيد لا تقدر بشمن ، وصديقين أو ثلاثة - وأنت من بينهم لم ألتق بعد بتلك الطهارة المقدسة والتقوى اللذين أنشدتهما فى النساء . وصدقنى ، فإنى إذا كنت ما أزال أقدر حياتى حق قدرها ، فما

La morale est dans la nature de choses

(١)

(٢) يطبع : يجعله منسجماً مع الطبيعة .

ذلك إلا لاني مازلت أرجو أن أقابل مثل هذا المخلوق الإلهي ، الذي يمنحني حياة زوجية جديدة أفضل من حياتي ويظهرني ويسمو بي . ولكنك لا تدرك ذلك .
أجاب بازاروف الذي كان واقعاً تحت تأثير صديقه الجديد : «أوه نعم ، أني أدرك ذلك كل الإدراك» .

إن نيكولاى لا يدرك - فهل يدرك تولوستوى ؟
إذا لم تكن رنة الصدق واضحة كل الوضوح فيما يقوله دولوخوف فهل يعزى هذا إلى أنه «غير مخلص» أو أن طبيعته مبهمه لا يمكن لتولوستوى أن يسبر غورها أصلاً ؟ إن ما يقوله دولوخوف لنيكولاى يبدو منفراً كريها بلا ريب ، مثل مخادعة إياجو^(١) المزدوجة - «على الرغم من أني في حرفة الحرب قد ذبحت الرجال» إنه يعترف «باهتمامه» بنيكولاى ، ومع ذلك فإن نيكولاى ، ليس أقل من كوراجين ، يكون الفريسة الطبيعية له . أن نيكولاى يمثل أصحاب النفوذ الراسخين ، الذين يكون دخول دولوخوف في حرب معهم طبيعياً ولو أنه يزعم أنه مستعد لأن يفعل أى شيء من أجل أصدقائه . ودولوخوف ، مثل إياجو ، يؤكد معرفة^(٢) بالذات لا يمتلكها ، ولهذا السبب يبدو كلامه زائفاً . ومع ذلك فإنه حينئذ يسأل بيير ، قبل موقعة بورودينو ، أن يصفح عنه - وهذه لحظة مثل الكثير جداً من اللحظات المبهمة في تولوستوى التي لا تعبر عن نفسها ولا تؤكد وجودها أبداً - فإن بيير لا يدري ماذا يقول ولانحن أيضاً ندرى . نشأ بيير في سويسرا (وطن نيكى ، حيث مسرح الأحداث التي تجري في كتاب «تحت بصر العين الغربية») و«الروح» الروسية بمنأى عنه . ليس في الكتاب ما يظهر التوحيد الرائع بين ردود الفعل الأوروبية والروسية أبرع من تلك اللحظة . هذه الآراء في الحب والغفران - ماذا تعنى ؟ إذا لم يكن هذا حصاد التفكير والروية فلماذا عساه أن يكون ؟ وفي النهاية نحن نعرف دولوخوف بأعماله وحدها . أنه يسفه محاولات بيير (ومحاولات تولوستوى) بغية أن يصنف العالم وسكانه تصنيفاً دقيقاً حكماً ، هذه المحاولة التي ربما كانت أعظم منجزاته في الكتاب .

وبما لاشك فيه أن تولوستوى يبعث الناس الذين لا يشاركون في صنع الأحداث ويخافهم . لأن الإحجام عن المشاركة فيها هو ذروة الحساب وقمة التقدير ، أنه المؤامرة الأخيرة ، التي تنسل من الحياة وهي تقف صامدة قبالتها . لأننا حينئذ نضع رقباناً تحت نير الضرورة الملحة نظهر بمظهر العجز عن أداء دورنا الحقيقي عندما نكون حقيقتنا . وعلى الرغم مما يبدو من غرابة ، فإن سونيا هي نمط من المثيل الأنثوي لشخصية دولوخوف ، روح بيضاء مقابل روحه السوداء . وهي مثله عقيمة ، «زهرة عقيمة» . ونحن نشعر في الكتاب

(١) إياجو هو الشخصية الشريرة في مسرحية عطيل لشكسبير .

(٢) معرفة الذات = فهم المرء لمقدراته ومشاعره ودوافعه .

من أوله إلى آخره بالملت العجيب - وأحياناً بالحقد الناشط الفعال - الذى تشعر به ناتاشا وأمها نحو سونيا ، وبخاصة حينما تتبدى فى جمال نادر المثل ، فاضلة ، تتحلل بشيمة التضحية بالذات ، وهذا ما يشد هنا كسلوك غير منصف - إن مركزها ، على أية حال ، هو مركز التابع . ولكن تولوستوى لا يعتقد أن فى ذلك أى ظلم فهو يعطي سونيا علاج الاغتراب . وهى ، مثل دولوخوف ، لا يجوز لها أن (تكون) نفسها إطلاقاً . ولكنها ترى دائماً من الخارج . أن لدينا إدراكاً مادياً بوجودها ووجود دولوخوف كليهما أكثر جداً من إدراكنا انيكولاى وناتاشا . نحن نراها كقطيطة صغيرة ، ذات عيون سوداء حانية وضيافتر هائلة ، ونحن نسمع (لمسة سمعية رائعة) صوتها «الجاهد العالى الطبقة» وهى تقرأ بلاغ القيصير . ونحن نرى يدى دولوخوف الحمراءين المعروقتى العظام ، الكثيفتى الشعر جداً عند المعصمين ، وهو يوزع ورق العب على اللاعبين . إن هذه الأشياء حقائق واقعة . أن بدانة بيير ونحول الأمير أندرو ، وكونها على طرفى نقيض . دلالة صريحة على تحقيق شخصية كل منهما وإعطائها واقعاً مادياً ملموساً محسوساً . أن شفة الأميرة العليا القصيرة المشهورة ، والزغب الداكن الذى يعلوها ، يزيد من تحقيق هذه الشخصية قليلاً . أنه تحقيق شخصية أكثر منه إظهاراً مطلقاً لها . وعلى الرغم من المعية تولوستوى فى إيضاح هذه المروض للناس ، فإنها بصفة عامة تنطوى بداهة على موقفه العدائى منها وتلمع إليه . ولا يكاد يبدو أنه يلاحظ ما يقدمه لنا من مظهر آل روستوف ، كما لا نكاد نحن نلاحظه . لقد «فهمهم» فهم جيداً جداً بطرائق أخرى ، كما يكون هذا الفهم كاملاً بين بعض أعضاء الأسرة فى قصة «الطفولة» أن هؤلاء الذين «لا يفهمون» هم الذين يجب وصفهم .

إن صدمة قوية تصيبنا حينما يتحول تولوستوى إلى هذا الاغتراب ، الذى يتشابه مع عملية «لنجعلها مستغربة» . وهو يفعلها حينما تقابل الأميرة آل روستوف فى باروسلافى فى أيام الأمير أندرو الأخيرة .

وعلى اليسار كان ماء - نهر عظيم - وعلى اليمين شرفة . وهناك كان ناس يجلسون عند المدخل : خدم وفتاة ماردة الوجه ذات ضفيرة من الشعر الأسود تبتسم كما بدا للأميرة مارى بطريقة مفتعلة بغیضة . (كانت هذه الفتاة هى سونيا) . وجرت الأميرة صاعدة الدرج . قالت لها الفتاة ، بالابتسامة المصطنعة نفسها : «من هنا ، من هنا !» ، ووجدت الأميرة نفسها فى البهو تقف وجها لوجه قبالة امرأة نصف ذات طابع شرقي ، جاءت مسرعة لتقابلها وقد ارتسمت على وجهها نظرة من العاطفة . كانت هذه هى الكونتيسة . فعانقت الأميرة مارى وقبلتها ثم غمغمت قائلة : (١) «يا طفلى أنى أحبك وقد عرفتك منذ زمن طويل» .

(١) وردت بالفرنسية فى النص هكذا : mon enfant! je vous aime et vous connais depuis long temps.

أن تولوستوى قد جعلنا نتصور عن طريق الأميرة مارى آل روستوف لأول مرة (لم يُدرّ بخلدنا قط أنها لم تكن تعرفهم - لقد قابلت ناتاشا ووالدها فحسب) وهى ترى الكونتيسة بالطريقة نفسها التى ترى بها سونيا . أن الصدمة تكمن فى الحقيقة الواقعة وهى أننا نعرف سونيا بهذه الوسيلة ولكن لا نعرف بها الكونتيسة التى اعتادت أن تجرى هذه المحادثات الليلية فى الفراش مع ابنتها ثم تنفجر ضاحكة «ضحكة مأكرة غير متوقعة» من اللغو الباطل الذى تحدثنا به . وعلى هذا فإنها فى منظر الدخيل على الأسرة والغريب عنها «أمرأة نصف ذات طابع شرقى» - ياله من أمر مألوف ! ونحن نتحقق من أننا بفضل تولوستوى لا نكون أبداً دخلاء فى هذه الأسرة أو غرباء عنها . ولكننا الآن وقد حولتنا عنهم حركة الزمن والتغيير المندفعة قدماً إلى الأمام ، كما تفعل فى الحياة ، سوف نغدو دخلاء على الأسرة غرباء عنها أكثر مما نحن عليه الآن فى المشاهد الأخيرة الخاصة بها . وإذا كان المرء لا يستطيع أن يكون داخل أكثر من أسرة واحدة فقد وضع موت بيتا والكونت العجوز نهاية لصلتنا بهذه الأسرة كما يقول تولوستوى .

عرفت تولوستوى أن الأسرة أمر قاس لا يرحم . ففى علاقتنا المباشرة بآل روستوف لا تربطنا بهم وشيجة من العاطفة . وتعرض علينا «الضمنية»^(١) على حساب سونيا وفيرا ، فإذا ما نحن قبلناها ، كنا متواطئين بنفس الأسلوب الذى نتعامل به مع هاتين الآتين . إن الإيحاء الذى يروادنا هنا هو أنه فى داخل الأسرة لا توجد إحكام أخلاقية ولا أعمال «خيرة» - فمثل هذه الأشياء متروكة للدخلاء والغرباء من مثل سونيا ؛ فإذا قارنا آل روستوف بأسرات قصص القرن الثامن عشر الإنجليزية ، فى روايات جورج اليوت ، وثاكرى ، ومسرز جاسكل ، رأينا النواهى^(٢) التى كانت تعوق نشاط كتابنا الروائيين فى تناولهم لشئون الأسرة ، ورأينا كيف يحولون طاقات لإهتمامتهم الأدبية الناضجة الشخصية إلى وصف الطفولة وحياة الأسرة . وربما كانت معظم الأسر الإنجليزية فى عصر الملكة فكتوريا ينقصها حقاً التلقائية والتأسل^(٣) العاطفى لحياة الأسرة فى «الحرب والسلام» ؟ إن أفراد أسرة رستوف يسلكون فى الحياة سلوكاً مطابقاً لطبائعهم وحدها ، ويفعلون تماماً ما يريدون وما يجب عليهم . وحينما يأسى المطلعون^(٤) على ضائع لا سبيل إلى إرجاعه عندما يصل إليهم خطاب من نيكولاى فيه خبر عن ترقيته إلى رتبة الضابط ، ينظرون عاتين إلى فيرا حينما تقول ملاحظة : إنه ينبغي لها أن تفرح ولا تأسى ، بينما الكونتيسة فى حيرة من

(١) الضمنية : كون الشخص يصبح ضمن أسرة .

(٢) النهى إعاقه باطنية حرية النشاط أو التعبير أو العمل مثل نشاط كايح لنشاط آخر .

(٣) التأسل : عودة إلى صفات الأسلاف التى ابتعدت عنها الانسال السابقة (جميع اللغة العربية بالقاهرة) .

(٤) المطلع : الشخص الذى يتيسر له الاطلاع على بواطن الامور .

أمرها لا تستطيع أن تقرر من عساها تتبع . لا شيء يظهر بطبيعة هذا التضامن في صورة أفضل أو أطرف مما ظهرت إلا حينما جعل تولوستوى من خارجها باطنها في حفل الرقص ، وأرانا غضب ناتاشا منه في ذلك الموقف . «لقد بدا تجمع الأسرة مذلا لها . - وكان الأسرة لا تجد مكاناً آخر لها تتحدث فيه ، غير هذا المكان وفي أثناء الحفل الراقص .»

(١) «إن أم الأسرة قادرة على كل شيء» . أن الكونتيسة لم تسأل نفسها عما إذا كان صواباً أن تحمل سونيا على التخلي عن نيكولاى ، وليس ما تفعله في هذا الشأن سوى أن تطلب من سونيا أن تكتب له ، وفيها هي تنظر إليها «قرأت سونيا في عين الكونتيسة كل ما أرادت أن تحمله من معان لهذه الكلمات . كانت تلك العيون تعبر عن الضراعة ، والخجل لا يضطرها للسؤال ، وللخوف من الرفض والاستعداد لبغض قاس لا يلين إذا ما حدث مثل هذا الرفض» .

إنه لسلوك غمطي أن سونيا ، الدخيلة ، تعتقد أنها تختار إختياراً أخلاقياً ، وتكتب - كما لا يفعل أحد من أعضاء أسرة رستوف - «أن حبي لا يستهدف شيئاً غير سعادة هؤلاء الذين أحبهم» لقد عودت نفسها طواعية التضحية بالذات . وإذا يحصل آل رستوف ببساطة وسلبية لمجرد كونهم من أسرة رستوف - على كل ما يريدون الحصول عليه ، وما يجب الحصول عليه ، أن سونيا - مثل دولوخوف - يجب أن تخطط له . فهي تعتقد أنها تختار العمل الأخلاقي ، ولكنها حينها لا تظن إلا أن أندرو سوف يعيش تكتب إلى نيكولاى . فإذا ما كتبت الحياة لأندرو وتزوج من ناتاشا ، فسوف لا يستطيع نيكولاى إذاً أن يتزوج من كنة ، (٢) وهي الأميرة ماري ، لأن هذا الزواج يحرمه القوانين الكنسية . وبعد أن استقرت سونيا على هذه الفكرة ، «كانت تشعر شعوراً سعيداً بعودة روح التضحية بالذات إليها ، تلك الروح التي اعتادت الحياة في ظلها وأحبها ، ثم تكتب إلى نيكولاى لتحله من عهوده وارتباطاته . ويفيض به الفرح والسرور - فقد كان يصل إلى الله من أجل تحقيق ذلك ، وما هوذا قد تحقق بسرعة فائقة ، على الرغم من «أنه لا يمكن أن يكون قد جاء من لدن الله ، الذي كان قد ضرع إليه ، ولكن مصادفة خارقة للعادة هي التي جاءت به» .

إن نزوة هذا العمل نذير بالخطر ، وهذا الخطر يزداد كلما كان العمل غير مقصود ولا متعمد . إنه يذكرنا بتعليق جوركى وهو : إن الله وتولوستوى كانا مثل «دين في عرين واحد» . إن نيكولاى قد صلى بمعنى ما من أجل معتقد الرواية كله ، وقد استجيب

(١) وردت بالفرنسية في النص : une mere de famille est capable de tout .

(٢) الكنة : أخت الزوج أو الزوجة .

صلاته : إن الله لم يكن قادرا على أن يحزم الأمر بمثل هذه السرعة . إن نيكولاى بوصفه وريث آل رستوف ، وتجسيدا لروح آل رستوف ، يجب أن يحصل على ما يريد . إنه ليس جوهريا فحسب لنشاط العمل السيكولوجى ، وإنما لأساسه الاجتماعى أيضا . لقد وضعنا المؤلف قبالة صخر الأديم^(١) لمصالح الأسرة الشخصية عند تولوستوى ، ففى المسودات التجريبية الأولى التى تفاضته كذا وكذا ، جرب تولوستوى كل الوسائل العرفية لحل الموقف بأن يشفى أندرو من مرضه ، فيتخلّى عن ناتاشا ليبير لأنه يشعر بأنه يجبرها أكثر منه ، وبهذه اللفتة النبيلة يغرى سونيا ويقنعها بالتخلّى عن نيكولاى لمارى . وفى مقابل ذلك ، كان على أندرو أن يتزوج من ناتاشا ، وأن يفصل نيكولاى عن مارى ويعود إلى سونيا . وكل هذه الوسائل والذرائع والحيل لا تسلك طريقا مختصرا فحسب عبر الصرورات الاجتماعية والسيكولوجية الأكثر عمقا ، ولكنها أيضا تعين قوى تحكمية للاختيار والحكم للشخصيات الرئيسية . وتزيل الترتيبات النهائية هذه الأشياء . ولتقتبس عبارة تولوستوى ، وهى أن الشخصيات تعمل ما فى طبائعها الروحية أن تعمله . فناتاشا ونيكولاى يحصلان على ما يجب أن يحصلوا عليه ، وسونيا تحصل على ما أصبحت تحس بأنها يجب أن تحصل عليه إن توقعاتها أكثر قابلية للمواءمة من توقعاتهم ، ورغبتها فى إدخال السرور على القلوب عظيمة جدا حتى صارت تعتقد بأنها قد أرضت نفسها كما أرضت الآخرين . إن تولوستوى يأبى أن يعترف لها بأى فضل - وربما كان ذلك ظنا منه ، بأنه حين يأبى عليها الفضل يزجى إليها لونا من الإطراء - ويحدد ناتاشا التى ينهى بها المطاف إلى الاعتقاد بأن سونيا لم تكن ترغب فى الزواج حقا ولكنها ، مثل القطة كانت متعلقة لا بشخص واحد ولكن بالأسرة والمنزل . إنه قانون التطور والبقاء الذى يقضى بالإعتقاد بأن ما قد حدث كان يجب أن يحدث ، وتولوستوى يعبر هذا المبدأ كل ثقل قدرته الفنية .

إن تولوستوى لا يضحى بسونيا ، فإن دورها فى الحياة مبنى حقا على دور عمته تاتانيا ، التى كان يجدها . ولكنه يربط دون أدنى ريب رغبتها فى إدخال السرور ، بالإخلاص الذى كان له دائما مثل هذه القدرة على إدراكه . إنها تستوقف نظر مارى ، وهى تبدو «مبتسمة بصورة كريهة مصطنعة» ، إنها تفتقر إلى الثقة المطلقة والتلقائية التى تشكل جزءا جوهريا من «التفاهم» . وحينما تنظر هى وناتاشا إلى مصيرهما فى المرأة فإن ناتاشا لا ترى شيئا وتقول ذلك - فلم يكن باستطاعتها أن تفعل غير ذلك - ولكن سونيا لا تريد أن تخيب أملها . فهى تدعى أنها قد رأت الأمير أندرو وتبدأ حقا فى الشعور بأنها قد رآته . وبعد أن يصاب

(١) صخر الأديم (جمع اللغة العربية بالقاهرة) الصخر الصلد الواقع تحت التربة والمراد به هنا «أعماق الحقيقة» .

بجرح تستعيد اللحظة وتذكر» رؤية اللحاف القرنفل اللون الذى كان على فراشه^(١) . ويظهر تولوستوى جهلها . بحقيقة دوافعها الحقيقية حينما تكتب الخطاب إلى نيكولاى الذى تتخلى عنه ، وربما كان افتقارها هذا إلى معرفة ذاتها ، ينسبها مرة أخرى إلى دولوخوف : إن ما تقوله ، مثل ما يقوله ، مجرد من نبذة الصدق . وتعوزه الطبيعية ، والثقة التامة اللاشعورية بنفسيهما ، تلك الثقة التى يتمتع بها آل رستوف ، والتى يعتقد تولوستوى ، أن لدى بعض الفلاحين من مثل كارايف مثلها . وهذه الثقة هى التى يقدرها حق قدرها فوق كل اعتبار آخر . إنها فى نظره هى الأساس ، والضمان كلاهما لمعرفة الذات . وإذا أعوزت سونيا هذه الثقة ، فهى لا تستطيع أن تضرب بجذورها فى الحياة ، وتقنن نأتاشا هذه العبارة عنها (على الرغم من أن الأميرة مارى تقول إنها تسمى تفسير النص) «لأن كل من لديه^(٢) يعطى فيزداد ، ومن ليس له فالذى عنده يؤخذ منه» وربما كانت هذه العبارة الثالثة التى يجوز اقتباسها ليصدر بها «الحرب والسلام» .

إن دولوخوف وسونيا يمكن رؤيتهما كشخصيتين يصيب تولوستوى الإخفاق معهما . ولم لا ؟ إن هذا النوع من الإخفاق لن يدلنا فحسب على موضع نجاحه ، وعلى الوسيلة التى حقق بها هذا النجاح ولكنه يبصرنا بالكثير عن المخطط الأخلاقى للكتاب ، فلو أن دستوفسكى صوّر هاتين الشخصيتين لأعطاهما ، كليهما ، حياة درامية حية نشطة ، ولكن تولوستوى إما أن يخفق فيه وإما أن يمتنع عنه . وتظان شخصيتين قيد البحث لم يفصل فيهما بعد ، شخصيتين خطرتين ، ربما - وبخاصة سونيا - تنضمنا إلى تأييد القارئ ضد أبطال وبطلات القدر والطبيعة الصالحين الراسخين . لماذا يقع دولوخوف فى حب سونيا ؟ إن تولوستوى الذى يعطى تفسيراً لكل شيء ، لا يحاول تفسير ذلك ، ولهذا مغزاه ومعناه إلى حد ما ، فقد صرف النظر عنه وعبر عن ذلك بجملة يجب أن تكون من أكثر الجمل صراحة فى الكتاب ، جملة تكاد تليق برواية قصيرة أو أقصوصة طويلة .

(١) إنه لغريب بما فيه الكفاية أنها قالت فى الوقت الذى كانت قد رأت فيه «شيئا أزرق وأحمر» اللونان اللذان خصصتهما نأتاشا لبيير ، فى مناقشة حول أى لون يكون الناس . إن الأمر يبدو وكأن هناك مكانا حتى للمخارق للطبيعة فى انسجام «الحرب والسلام» أو على الأقل كما لو كانت المصادفة يمكن أن تصبح جزءا متيقظا تقريبا من تصميمها الفنى . (المؤلف) .

(٢) انجيل متى : الاصحاح الخامس والعشرون - ٢٩ .

(٣) إن نسخ المسودات تتضمن مشاهد بين سونيا ودولوخوف ، حذفت كلها فى النهاية ، كما حذفت خطاب يبدأ «معبودق صوفى ، إن أحبك كما لم يحب رجل امرأة من قبل» . إن دولوخوف الذى يخضعنا بشق النفس كان يستطيع أن يبقى حيا بعد ذلك ، وكان يجب أن يصبح من الواضح لتولوستوى إنه يصدد ابتكار شخصية من أجل مصالح الشبكة الروائية بدلا من أن يتركها تنمو وتتطور . وعلى العموم فإن متطلبات صالح الشبكة فى «الحرب والسلام» على الرغم من أنها لها مبرراتها الممتازة فيها تحققه من نتائج ، قد سببت لتولوستوى متاعب من أجل ذلك السبب .

لقد كان من الواضح أن ذلك الرجل العجيب القوى ، كان يريزح تحت نفوذ الفتاة السمرء الرشيقة التى أحببت غيره .

إن سبب رفض سونيا له واضح ، كما هو واضح أيضا سبب عدم زواجها أبدا ، فلماذا إذا يثار دولوخوف لنفسه من نيكولاي فى أثناء لعب الورق ، ولكن ماذا عسى أن يكون دافع دولوخوف - هل هو الحسبان والتقدير أو هو نزوة ؟ نحن لا نعرف قط . وفى عمل يمثل هذا الوضوح وهذا البيان ، يكون هذا فى حد ذاته مؤثرا ، فمهما كانت الأسباب الداعية إليه ، وعلى الرغم من أننا مطلعون على دخائل أسرة رستوف فقد تركنا المؤلف لنصل بأنفسنا إلى السبب ونتعرفه . إن الأسلوب النسبى هنا يذكرنا بالكاتب بروسى ، ولكن متى كان بروسى يتركنا فى شك حقيقى ؟ - لم تكن له الحساسية البالغة لذلك . وإن تولوستوى ، على الرغم من إيمانه الراسخ وأرائه الصلبة ورغبته فى تصنيف الأشياء وتعيينها ، ليستطيع أن يمنحنا هذه الحرية ، وهو يمنحنا إياها حقا .

مهما يكن دولوخوف رجل حسان وتقدير فان تولوستوى حريص على ألا يجعله يغدو متأمرا للجنس مثل شخصية لوفليس فى رواية «كلاريسيا»^(١) أو شخصية دى فالملونت فى «العلاقات الخطرة» فمهما يكن دوره فى محاولة آنا تول إغواء ناتاشا ، فنحن نعرف أنه لا توجد أدنى فرصة لنجاح هذا الإغواء . فهو يبحث (حتى على يدى دولوخوف) بمسحة تكاد تقرب من البطولة الزائفة ومزخرفة بفأس الحرب الصريحة القديمة الكبيرة ، وهى ماريا ديمتريفنا . ومع ذلك فان هذا الموقف كان مصدر إزعاج لتولوستوى واعتبره حدثا رئيسيا . ولعل قدرا من هذا الإزعاج يرجع إلى المشقة التى كان يلاقيها فى معالجة مثل هذا الحدث (الروائى) بصورة واضحة ، وقدرا آخر لحاجته لأن يجعله يبدو كوجه من أوجه «الأيام الخوالى الطيبة» حينما كانت تحدث مثل هذه الأمور أكثر أندفاعا وتلقائية مما هى عليه الآن . يوجد هنا تغرض أكيد مخطط ، يظهر بوضوح فى هذه القصة المثيرة للسخط والغضب «جنديان من الهوصار» . ففى القصة يأتى الأب - وهو كولونل من الهوصار فى الوقت الذى تقع فيه أحداث «الحرب والسلام» - كل الأفعال بطريقة تلقائية ، من مبارزة ، ومقامرة ومطاردة نساء بصورة صارخة فاضحة . وابنه ، وهو الجندى الهوصار الثانى ، فاجر فى حسان وتدبير ، يقترض المال من رفيق معجب ، وليست لديه نية السداد ، ثم ينطلق سادرا فى عمد ليقع بإبنة صديق أبيه القديم ، فى حبال غوايته . إن هدف هذا الدرس هنا غير متقن ، ولكن له علاقته برواية «الحرب والسلام» . إن الدروع

(١) كلاريسا هارلو (١٧٤٧ - ١٧٤٨) رواية ضخمة فى ثمانية مجلدات وهى أعظم ما كتب الروائى الانجليزى صامول ريتشارد صون (١٦٨٩ - ١٧٦١)

التي حملها أبائنا كانت سهلة الحمل - غشيانهم المواخر كان مبهجا وبريثا : غدت هذه الأشياء معنا فظيعة بشعة ، متعمدة ومترعة بالإشمئزاز . إن أناتول وناتاشا ينتميان إلى عالم والد جندى الهوصار : أما شخصية ليفن في «أنا كارنينا» ونيخليدوف في «البعث» (بصورته التي تلاحقنا بالإغواء الخاطيء المخزى) فتتنمى إلى عالم الأب .

حينما يبعث تولوستوى الماضى فهو إنما يبعث - إلى حد ما بقصد تحقيق إرتياحه الشخصى - عالما يتضاءل فيه الشعور بالذنب الجنسى إلى الحد الأدنى أو يختفى . ومثله مثل الشئون الخفية القلقة ، يبقى في جناح^(١) المسرح ولا يظهر على خشبته أبدا . أننا في خاتمة «الحرب والسلام» نشعر بضغط كل هذه الأشياء الخفية في أقوى صورها ، ولكن تولوستوى - بكل ما يسانده من قوة الخلق العملاق - يبعدها بدون جهد . إن المشاهد الختامية ، كما أشار شيتوف ، تندافع بعضها في أثر بعض في غموض بكل ما في هذه الكلمة من معنى . هل من حقنا أن نسعد على حساب الآخرين ؟ هل من الواجب علينا أن نؤيد بوفاء وأخلاص حكومة تجلد الفلاحين وتجور عليهم لكي يعيش أطفالنا في سعادة وأمن كما قد سعدنا وأمنا من قبلهم ؟ وهل الزوجات غيورات لأن المجتمع يمنح الرجال حرية الجنس التي يمنحها عن النساء ؟ إن الحال تجري مع شخصيات الرواية كما تجري مع هذه الأسئلة . فنحن نستطيع أن نفكر فيها تفكيرا عميقا إذا ما أردنا : إن تولوستوى لا يطلب ذلك - ليس هنا ، وليس الآن . إنه يترك تحليله القاسى معلقا ، ويمسك به معلقا فوق رؤسنا كما يمسك به معلقا فوق رؤس «شخصه المسرحية» ليس هناك ما يلفت النظر إلى الخاتمة أكثر من تحفظ تولوستوى ، الذى يتباين بقوة وفعالية مع الوفرة الباكرة للحقائق السابق إعلانها وللتحليل المفصل .

إن «الحرب والسلام» ، كما نرى في النهاية ، هى رواية تحت البحث ، لم يفصل فيها بعد بمعنى محدد يقال في عناية وحرص . أنها تستبعد بقوة ، المشاكل الحقيقية التي تعذبنا ، والتي يمكن حلها بالسلوك والأحداث أكثر مما يحلها هؤلاء الذين يشبون ، والذين يشبون ، والذين يتزوجون ويموتون . أو بتعبير أدق فهي لا تستبعد ما بقدر ما تغير طبيعتها . إن المشكلات القابلة للحل يمكن السماح بدخولها كما يمكن دخول المشكلات غير القابلة للحل سواء بسواء . إن تسويات «اركشيف» الحربية بكل جورها ومظالمها ، قد احتوتها رؤيا الرواية بالشروط نفسها كالموت في أثناء الولادة أو في الحرب ، أو الشيخوخة كما هى الحال مع بولكونسكى والكونتيسة روستوف . يجب علينا أن نتقبل هذه الأشياء ونحملها ، فهي الفكرة الأساسية للحياة .

(١) جناح المسرح : جزء جانبي من خشبة المسرح لا يراه النظارة .

٨ - بيير

استمرت فيرا قائلة : « في أيامنا . . . فهي تذكر » « أيامنا » كما يحب الناس من ذوى الذكاء المحدود أن يقولوا ، وهم يتصورون بذلك أنهم قد اكتشفوا خصائص « أيامنا » وقوموها ، وإن المميزات الانسانية تتغير بتغير الروابط « ان فيرا رستوف (أو فيرا برج كما أصبحت تسمى الآن) ، تلك السيدة ذات الذكاء المحدود ، قد أهملت للذهاب إلى هذا الرأى ، ولكن تولوستوى كما رأينا لم يترفع قط عن الافادة منها ، وهو يتناول الأشياء كعادته - بأن يختار أحد الأمرين ثم ثانيهما تأمينا لمصلحته وتأييدا لحجته . وهو حين يؤكد أن « في تلك الأيام أيضا أحب الناس ، وحسدوا ، وبحثوا عن الحق والفضيلة ، وجرفتهم العواطف » ، - يقول أيضا إن كل شيء في الماضي كان ينجز ويكمل لقد عملوا الاشياء التي نعملها او نخطط لعملها ، ومن هنا كان كل ما فعلوه يتسم بسمة التلقائية لشيء محترم لكنه لا إرادى ، وهذا هو المعنى لما يقال من أن الماضي خير من الحاضر ، ونحن نرى أن آباءنا قد قاموا وفسقوا بالنساء بطريقة تلقائية لاننا لانستطيع أن ندرك غير هذا بيننا نحن في أنفسنا نحس الدوافع والشكوك والخيرة وكما كانت الحال في حبهام كانت حالهم في مواقعهم الحربية . ونستطيع أن نرى أن تلك المعارك الحربية قد حدثت لاعلى الصورة التي قصد إليها هذا الفرد أو ذاك ، ولكن تمشيا مع قوانين القوة ، والقصور الذاتي والضرورة .

والحق ان الشخصيات كانت في الماضي كما هي الآن ، ولكن مشكلات الميل إلى العمل والقيام به التي تلهمنا اليوم قد زالت من الماضي ، ولهذا فلننا حين نتأملها نستطيع أن نحفظ بما قال شوبنهاور : « يوم السبت ^(١) المخصص للاشغال الشاقة ، للميل الى العمل » ولكن الماضي في نهاية رواية « الحرب والسلام » يكاد يقترب جدا من الحاضر . ان خاتمها مؤثرة وفترة تهمز المشاعر ، لاننا نشعر كما لو أن المشكلات التي صارعها تولوستوى في البقية من أيام حياته على وشك أن تقتحم علينا حياتنا . اننا مع تولوستوى نشبه القائد والفرقة الموسيقية في حفل موسيقى رفيع تبقى رسالاته والتساؤلات التي يثيرها حتى تصل الموفمنت ^(٢) الختامية الى نهايتها .

كل ما هو طيب ينتهى إلى نهاية طيبة ، والفترة التي تبلغ ذورتها في عام ١٨١٢ هي فترة الكمال عند تولوستوى ، لأنها قد حدثت كما كان يجب أن تحدث وانتهت كما كان يجب أن تنتهى ، ان فكرته الأولى كانت وضع كتاب عن الديسمبرين ^(٣) ، ولكن منطق ضروراته

(١) يوم السبت (بوصفة يوم راحة وعبادة عند اليهود وبعض النصارى)

ويوم الاحد (بوصفه يوم راحة وعبادة عند النصارى فترة راحة)

(٢) الموفمنت Movement جزء رئيسى من عمل موسيقى كبير .

(٣) الذين قاموا بالثورة الفاشلة على قيصر روسيا نقولا الأول في ديسمبر ١٨٢٥ .

السيكولوجية والفنية فرض عليه العودة إلى الخلف ، إلى تلك الفترة التي - كما يقول هو ، ولعله يقولها بقليل من المكر والمخادعة - شعر فيها بأنه يجب أن يكون أولا سيد هذه الفترة لكي يفهمها . كان الديسنبريون جماعة من الضباط المفكرين والسادة ^(١) ، وكثيرون منهم في الحرس القيصري ، وكانوا قد عادوا من حملات روسيا الظافرة في أوروبا ومعهم المثل الأعلى للتنوير السياسي والاجتماعي . وكان بوشكن واحدا من أصدقائهم ، وكان يقول دائما إنه ود لو استطاع أن يساهم في محاولتهم القيام بالانقلاب إلا أنه لم يكن في بطرسبرج في ذلك الوقت . وإن صح التعبير فقد اخفقوا في محاولتهم لضمائ ارتقاء قسطنطين أخى الكسندر الأول ، العرش ومعه دستور لروسيا (إن الجنود الذين أصدر الضباط اليهم الأوامر بالهتاف لقسطنطين والدستور ، ظنوا أنهم يهتفون للقيصر الجديد وزوجه - لقد كانت لمسة جديرة بأن تظهر في مسرحية تاريخية لشكسبير) وقد أعدم أكثرهم أو نفى إلى سيبيريا على يدي نيقولا الثاني .

كان على بيير أن ينضم إليهم ، ثم يعود الى روسيا بعد نفى طال أمده في سيبيريا في الوقت الذي كان فيه يكتب روايته . يقول تولوستوى : إنه أجل تحقيق مثل هذه الرواية لبيير «كان على أن أعود القهقري إلى فترة شبابه ، التي تصادف مجيئها مع الفترة المجيدة لتاريخ روسيا في عام ١٨١٢» ويبدو أن هذه الفكرة الأساسية لرواية بيير إنما كانت لتجسيد بقائه ، وهو رجل مهيب عجوز ، من الأيام التي كانت فيها الأراء التحررية (الليبرالية) في دولة ارستوقراطية تعنى حقاً شيئاً ذا شأن ، ولم تكن مجرد حدث من الأحداث التي تجري على طراز العصر الحديث في زمن واحد ، وربما كان تولوستوى قد قصد طبقا لما قال عنه كاتب سيرته الروسى والناقد انجبنوم إلى أن يتخذ من هذا البيير عصا ينزل بها على الماديين وأصحاب النظريات السياسيين في زمانه . ان في استعادة جزء من التاريخ الحى بقصد اضعاف الثقة في التاريخ المعاصر وتشويه سمعته هى عقيدة تولوستيه يتميز بها وتسائر بغضه للتغيير ومحافظته البطريكية ^(٢) . ولكن تولوستوى بعد أن عاد إلى زمن شباب بيير . انتهى به المطاف إلى نمط الرجل الذى يصعب على العقل أن يتصور أنه سيصبح ديسمبريا .

وباحتكام تولوستوى إلى التاريخ بهذه الصورة الجبرية الكاملة يدمر خطته الشخصية من العزل من أجل واحد من سكانه ليبقى حيا في زمانه الذى عاش فيه .

ولإذا ما عاد مرة إلى عام ١٨١٢ فعساه يتغير ويتطلب العودة إلى مرحلة أسبق من ذلك بكثير . . . إلى الانهيار الذى وقع في عام ١٨٠٥ .

(١) جمع سيد المقصود به (الجنتمان) = رجل نبيل المحتد .

(٢) المحافظة : النزوع إلى الابقاء على ما هو قائم ، ومقاومة التجديد أو التغيير .

«لقد شعرت بالخجل وأنا أكتب عن انتصارنا في الصراع ضد فرنسا البونابارتيه بدون أن أصف هزائمنا وعارنا . من منا لم يجرب الشعور الخفى ، ذلك الشعور البغيض بالخجل والارتباب حينها يقرأ عن حرب ١٨١٢ ؟

وهكذا فإني بعد ان نكصت على عقبي الى الماضى من عام ١٨٥٦ الى عام ١٨٠٥ ، فإني الآن أعترز ألا أقود بطلا واحدا فحسب من ابطالى وبطلانى ولكن أبطالا كثيرين وبطلات كثيرات ، من خلال الأحداث التاريخية للأعوام ١٨٠٥ ، ١٨٠٧ ، ١٨١٢ ، ١٨٢٥ (المؤامرة الديسمبرية) و١٨٥٦ (نهاية حرب القرم) . وأنا لأستطيع أن أرى في أية فترة من هذه الفترات نتيجة لعلاقات بين هؤلاء الناس ومهما بذلت من محاولات للتفكير في ابتكار عقدة بها سمات الرواية ، وحل للعقدة ، فإني كنت اقتنع في النهاية بأن ذلك لا يتوافر لوسائلى ، ولذا عقدت العزم ، وأنا أصف هؤلاء الناس ، أن أنزل على حكم عادائى التى ألفتها وألتزم دائرة القدرات التى لدى .

إن هذه الفقرة المقتبسة من مقدمة ملغاة تثير بعض التأملات الساحرة . فهى تظهر أولا بقدر أكبر بكثير كيف أصبحت «الحرب والسلام» في صورة الرواية وقالها ، بمقصد اليه تولوستوى أصلا ، لان بالنسخة النهائية حبكة ، ولأن الصلات بين شخصياتها قوية ، وحين قرر تولوستوى في النهاية أن يحكم بنفسه إغلاق عصر من التاريخ ، فإنه أحكم أيضا إغلاق إطار الرواية سواء رغب في ذلك وقصد اليه أم لا - ولو أنه نفذ نواياه ليمتد بالعمل حتى وقت حياته لفقدنا هذا العزم الرائع الغامض الذى يجعل خاتمة (الحرب والسلام) خالدة لانتسى إلى هذا الحد البعيد ، ولتحتم علينا أن نفقد ، تبعا لذلك ، تأثير هذا الانجاز الفذ الذى يعتمد على أن يبلغ نهايته قبل أن يصبح التاريخ سياسة ، والخالد الذى لا يلبيه كرم الأيام معاصرا^(١) .

ربما كان هدف تولوستوى من التغيير هو أن يعيد كتابة تاريخ الماضى ، أكثر مما يستخدمه ليسخر من الاتجاهات السائدة في الحاضر . كان يود لو أنه أعاد كتابة النسخة الشعبية لعام ١٨١٢ واستبدل قصته الخاصة بالقصة الرسمية الوطنية . وفي أثناء سير العمل صارت القصة رؤيا محددة «لكل» الحروب والثورات في صورتها الحقيقية التى لم يدرك أحد أبدا كيف تبدو فينا بعد حينها تحولت (الحروب والثورات) إلى وسائل لتحقيق الرغائب القومية . فلو أن تولوستوى واصل وصفه لطبيعة جميع الحروب - لتحتم ان يفقد هذه القدرة

(١) هذا المظهر الكامل من «الحرب والسلام» الذى التزم به تولوستوى في النهاية ، سحر الناقد الشكلى الروسى ابخينبوم ، الذى يرى ان أعظم الفن مرتبط بالموت ، وليس بالحياة ، قارن في انجلترا هذا الاتجاه ونظريات تى . اى . هيوم وبندهام لويس المشابهة .

على التعميم . فحتى تولوستوى لم يكن يستطيع أن «يكمل» حربا واحدة ، ثم يتركها لكي يعطى وصف شاهد عيان لحرب أخرى : ان الشغرة بين أسلوبين من التأليف كان من المستحيل اطلاقا سدا وكما قد حدث فعلا ، فانه قد عاد الى عام ١٨٠٥ لكي يخلق ، دون شك من الاخفاق التام في أوسترلتز عمائلا تاريخيا للاخفاق في القرم . وكيف يموت الجنود الروسون ، (عنوان واحدة من وثائقه عن سباستابول) حينما ينعدم التخطيط والقيادة ، سيكون الامر بين في كلتا الحالتين تتاسويان في البطولية . كما توجد أيضا الفرص للتعبير عن بغض الأجانب وهجاء النظريين الحربيين والمواطنين غير العاملين الذين يظنون أن النصر دائما في جانبنا . (ولقد أنزلنا الهزيمة بنا بليون الأول في عام ١٨١٢ وأنزل نابليون الثالث الهزيمة بنا في ١٨٥٦) ، هكذا يقول تولوستوى ملاحظا في سخرية في فصل من الفصول الثلاثة العقيمة في الرواية الديسمبرية) .

نرى لزاما علينا أن نشكر الظروف لأن المؤلف لم يدع الرواية تسلك سبيل الشطط الذي كانت تسلكه لو أن تولوستوى واصل خطته «للديسمبريين» في صبر وعناد بدلا من عزل موضوعه في الماضي «والتفكير في حبكة روائية لها سمة الرواية والحبكة في آن واحد» . ولا بد أن «الديسمبريين» كانت تشكل (صنفا) مختلفا كل الاختلاف عن «الحرب والسلام» : كانت ستنسب إلى ضرب آخر من التأليف مثل «طفولة» ، و«القوزاق» و«صور سريعة من سباستابول» . إن الصفة المشتركة بين هذه الاعمال هي على وجه التحديد العجز عن التعميم : فهي لا تكثرت بالعمومية . ونحن نتعرف فيها على الأصالة الرائعة لما يقوله تولوستوى ويحسه ، وغالبا ما تكون استجابتنا «من المذهل حقا أنه يعرف ذلك - والآن وقد قال قوله ، فإن أدرك أني أحمل الشعور نفسه الذي يحمله» ولكن هذا شيء مختلف كل الاختلاف عن قوة التعميم - تكاد تكون على النقيض منها حقا وعن عمد . ولناخذ مثالا واحدا - مثالا عن الحرب - ان القوة والفكرة الاساسية في وصف سباستابول ، والأحداث في «الغارة» و«القوزاق» تكمن في حدوثها لفرد معين في معركة معينة . وعلى الرغم من أننا نرى أوسترلتز والمشهد الرهيب الشبيه بصورة البانوراما^(١) التي رسمها بروجيل^(٢) لسد اوجزد ، الى حد مامن خلال عيني الأمير أندور ، وغارة القوزاق على مؤخرة الفرنسيين من خلال عيني بيتيا ، وهؤلاء الشهود العيان ليسوا حكام المشهد وملاكه - فقد اصبح ذا طابع عام متجرد من الشخصية الفردية .

(١) منظر شامل عريض أو منظر كامل في كل اتجاه .

(٢) مصور هولندي (١٥٢٥ - ١٥٦٩) اشتهر برسوم الطبيعة الساكنة والمناظر الريفية .

ان المهم في الأمر هو أن تولوستوى وحده ينجز هذه العمومية حينما يتوصل الى تفهم براعة الحبكة والإفادة منها . ان قوة التعميم تصاحب الحاجة الى «الابتكار» وعلى الرغم مما وجدته تولوستوى فيها من المعاناة ومجافة الطبيعة فإنه حين يحمل نفسه على الابتكار يأخذ على عاتقه كل المسئوليات . ان الاصطناعية مفتاح الوضع الحقيقي ، وربما كان قد ظل يدونها كاتباً قصير الباع ، فهو إذ يشرع في الابتكار فإن غمطاً عملاقاً كاملاً من التوافقات يأخذ في الظهور ، ويبدأ العمل في تحقيق الوحدة . فحينما ابتكر أسرة روستوف ، بحياتها الداخلية «الارادية وتفاهمها» ، فإن هذه الأسرة تبدأ لاشعوريا في التوافق مع الروسيين في مواجهتهم الفرنسيين ، الذين يكونون للأسرة والدخلاء الذين لا يفهمون . «إن الأمم كالأسر» ، ان اسرتنا طيبة أما اسرتهم - لأنها ليست لنا - فهي سيئة . وهذه طريقة غير بارعة لوصف عملية التوافق ولكنها تحدث دون شك لترتبط المصير القومي والأسرى معا . إن فيرا وبرج أجنبيان في اصلهما ومن ناحية أخرى فان مباحاة برج وحديثه عن «الكفاح المقدس» لروسيا . . . الخ يظهران هذا ، كما يظهران استعداد سونيا الواعي «للحب والتضحية بالنفس» انها في واقع الامر ليست فردا من أفراد الأسرة . ان حب الوطن - مثل التعلق بالأسرة - ليس مسأله أحاديث ونوايا . ان هؤلاء الذين يدركونه لا يتحدثون عنه .

ان هذا النظام القومي الأسرى قد جعل الأمر - أكثر من أى وقت آخر - غير محتمل . ان تولوستوى يستطيع أن ينجح في الكتابة عن الديسمبريين ، أو في أن يجعل بير واحد منهم ، لأن الديسمبريين لم «يتكلموا عنه» فحسب ولم يضعوا آراءهم ومثلهم في صورة تجريدية ولكن معظم هذه الآراء والمثل قد جاءت من فرنسا الثورية . ان بير يستسلم كل الاستسلام - مثل نيكولاى - الى النمط الروسى للمصير وتحقيق الرغبة ، والى الحكم الخير والنظام الأموى^(١) الذى يمنح الرجل حريته في عالم الفكر والآراء مادام كان هذا لا يقلب أوضاع الحياة الاجتماعية الأسرية^(٢) وحين يكون نيكولاى في باريس مع جيش الاحتلال الروسى تصله اخبار موت الكونت العجوز ، وعلى الرغم من أن دوره قد حل في الترقية إلى رتبة الجنرال فانه يتخلى عن وظيفته ويعود إلى الوطن فورا : أن أعظم الأشياء أهمية يجيء

(١) النظام الأموى : نظام اجتماعى يرجع فيه إلى الام في النسب والحكم

(٢) إن الناقد السوفيتى ف . ابرمىلوف يسلم بهذه القضية : كانت ناتاشا ترد لوانها صحبت بير إلى سيبيريا في «الديسمبريين» بوصفها رفيقة مساعدة مخلصه ، ومن الحق انه كان ينبغي لها ان تفعل ، اذا ما سمحت لزام الموقف ان يفلت من يديها ، ولكن من العسير ان تتصور أيضا أنها تدع بير يجلب مثل هذا المصير للأسرة ، كما أن من العسير أن نتصور أن الكونتسيه تولوستوى تسمح لزوجها بالانضمام إلى حركة هدامة نشطة . كان من المحتمل ان تحيل ناتاشا حياة بير في سيبيريا إلى جحيم ! ان تولوستوى في نهاية «الحرب والسلام» لا يعرف ما الذى تستطيعه ناتاشا ، أكثر مما يعرف عن قدرة زوجته .

أولا . ومع ذلك فإن تولوستوى عرف جيد المعرفة إن الضباط الذين ذهبوا إلى أوروبا - أو اثنين منهم ، هما بيستل وكوتشليبيكى ، اللذان كان يمكن أن يصبحا شخصين ديسميرين - لم يكن في مقدروهم عند عودتهم المقارنة بين الفلاح الأوربي وأخيه الفلاح الروسى الابشق النفس . قد ساعد في تحرير أوربه ، مع أنه كان يرسف في الاغلال في وطنه وكانت أوربه هى التى أظهرت له هذا وأظهرت له أيضا نمط الأنظمة التى يجب أن تأخذ مكان أنظمتها . وكيف كان يتأتى لمن يشارك في الاحتفال بالأسرة والأمة الروسية ان يتقبل هذا ؟ وكان عليه أن يعترف بما اذا كان قد أزمع أن يضمن الديسميرين الكتاب . لقد كتب مسودة تجريبية وفي ذهنه هذا ، فقد أنقل أندورو ، وبعث به هو ونيكولاى معا - بعد زواجهما - إلى صفوف الجيش في باريس ، أما فى النسخة الأخيرة فإن أندور يموت ويتزوج بيير ، وهكذا تنتهى كل المجازفات ، وتبعد فرنسا ويتعد النفوذ الفرنسى عن الأسرة الروسية الهادئة .

لقد كان يطيب لتولوستوى بإخلاص أن يتفق مع ماكتبه كوتشليبيكر عن الشعب الروسى .

«حينما أنظر إلى الصفات الباهرة التى وهبها الله الشعب الروسى ، الشعب الأول بين شعوب العالم ، المخلوق للمجد والقوة ، وإلى لغته القوية الرخيمة التى لاتشبهها لغة في أوربا ، وما اتصف به من مودة ، ورقة قلب وسرعة بديهة أكثر من جميع الشعوب الأخرى . . . يحزننى أن أعتقد أن كل هذا قد تحطم ، ذوى ، بل ربما مات دون أن يؤتى ثمرة في العالم الأخلاقى^(١) .

ولكن «الحرب والسلام» ربما تكون قد كتبت لتبين أنها لم تحقق ولم تدو ، وإن الثمرة الأخلاقية قد وجدت من قبل دون أية حاجة بالشجرة إلى سماد من الخارج ، وأنها تنضج في هدوء على ممتلكات طبقة النبلاء الروسية الطيبة ، أولئك النبلاء الذين كانوا على صواب لأنهم كانوا سعداء ، وفى قلوب الفلاحين - من مثل كاراتيف - الذين كانوا يستشعرون السعادة لأنهم كانوا أناسا صالحين . فاذا ما احتاجت روسيا إلى آراء عامة لم تكن هى الآراء الجمهورية^(٢) المناضلة ولكن آراء فولتير ، والمفكرين الأحرار من مفكرى القرن الثامن عشر ، التى تقول : «ان العقل يعنى الخير» أى الآراء التى أنسجت مع البطريكية^(٣) الخيرة لنيكولاى رستوف وبولكونسكى العجوز الذى تشكل حياته فى ضيعته صورة عجيبة حافلة بالذكريات لحياة فولتير فى فيرنى .

(١) هذه العبارة مقتبسة فى «تاريخ روسيا» لمؤلفه برنارد باريس . (المؤلف) .

(٢) التمسك بالنظام الجمهورى .

(٣) نظام اجتماعى يتميز بسلطة الأب المطلقة على العشيرة أو الأسرة وبانتساب الابناء اليه وليس إلى أمهم .

وعلى الرغم من نظرة بيير الأوروبية المتحررة المتسائلة ، فإن تولوستوى يربطه بالأسرة الروسية بخاصية من الخواص البالغة الأهمية والحوية - هي سخفه وقدرته على السخرية الذاتية . إن هؤلاء الذين « يفهمون » هم وحدهم الذين يتمتعون بحاسة الفكاهة الحقيقية (من الواضح ان سونيا لا تتمتع بهذه الحاسة) . لقد كان الماسونيون على صلات وثيقة بالديسمبريين ، ونحن نذكر كيف ظهرت عند تقليد الأعضاء مناصبهم في الماسونية . «إبتسامة شبيهة بإبتسامة الطفل تنم عن الارتباك ، والشك ، والسخرية بالذات على وجه بيير على غير إرادته . «إنها ليست سمة المصلح المتحمس أو السياسى المتعصب ، فنحن لانستطيع أن نتصور أية سخرية شخصية أو ذاتية في كتابات سبيرانسكى ، ولا شيئاً من ذلك الأمر في الأمير أندرو ، الذى كان يخشى السخرية «أكثر من أى شىء آخر في الدنيا» . فهو وبيير يشبهان من بعض النواحي دون كيشوت وسانكويانزا ، وإذا ما أخذنا معاً فأنهما لا يستطيعان أن «يصنعا شيئاً» من أجل روسيا أكثر مما فعل هذان الرجلان من أجل اسبانيا . وبالإضافة إلى ذلك فان الأمير أندرو قد خلق للموت ، وخلق بيير للحياة ، والخلف الوحيد للأمير أندرو هو ابنه ، الصغير نيكولاى ، الذى يعجب ببيير أينما إعجاب ، والذى يترك في نهاية الكتاب كحبل وحيد للسلامة تتعلق به آمال المستقبل وحياته .

كان ديسيليس ينام مستنداً إلى أربع وسائد ، وينبعث من أنفه الرومانى شخير متناغم . أما نيكولاى الصغير الذى كان قد أستيقظ لتوه يتصبب عرقاً بارداً فقد جلس منتصباً في فراشه ، ومحملاً أمامه بعينين مفتوحتين بكامل اتساعهما . لقد أستيقظ من حلم رهيب . إذ رأى فيما يرى النائم أنه هو والعم بيير ، يلبسان الخوذات - كما هو مصور في كتاب بلوتارك - يقودان جيشاً ضخماً يتألف من صفوف بيضاء مائلة تملأ الجو ، مثل بيت العنكبوت الذى يسبح في الهواء في فصل الخريف ، والذى كان ديسيليس يطلق عليه إسم «ابن العذراء»^(١) وفي المقدمة كانت توجد حالة مشابهة لهذه الخيوط ولكنها أكثر سعة إلى حد ما . ثم حل هو وبيير بخفة وفي ابتهاج إلى أعلى ، وكانا يقتربان أكثر فأكثر من هدفهما . وفجأة بدأت الخيوط التى تحركهما تتراخى ، وجعلت تتداخل بعضها في بعض حتى صار من العسيران تتحرك . ووقف العم نيكولاى أمامها موقف التجهم والتهديد .

قال وهو يشير إلى بعض شمع الختم المكسور والاقلام : «هل فعلتم هذا ؟ لقد أحببتكم ، ولكن لدى أوامر من آركتشييف ، وسأقتل أول من يتقدم منكم . «واتجه الصغير نيولاى لينظر إلى بيير ، ولكن بيير لم يعد يرى هناك . لقد حل أبوه في مكانه - الأمير أندرو - ولم يكن لأبيه شكل أو صورة ، ولكنه كان موجوداً ، وحين رآه الصغير نيكولاى أوهنه

(١) وردت بالفرنسية : Le fils de la vierge

الحب : وشعر بأنه عاجز ، كسيح ، لاشكل له ولا صورة . وجعل أبوه يربته ويحنو عليه . ولكن العم نيكولاى أخذ يقترب منها شيئاً فشيئاً . واستولى الفزع على نيكولاى الشاب ، واستيقظ .

فكر بصوت مرتفع قائلاً : «أبى !» (على الرغم من أنه كانت توجد في البيت صورتان شخصيتان جيدتان للأمير أندور ، فان نيكولاى لم يتخيله قط في صورة الانسان «إن أبى كان معى وقد ربتنى . لقد أطرائى مع العم بيير . أننى سأفعل كل ما يقوله لى . إن موكبوس^(١) سكايفولا قد أحترق يده فلماذا لاأحترق يدى ؟ أنى أعرف أنهم يريدوننى على طلب العلم ، ولا ريب فى أننى سأتعلم . ولكننى سأكون يوماً ما قد أنهيت تعليمى ، وحينئذ أعمل عملاً عظيماً . أنى لأصرع إلى الله أن يحدث شىء ذوشأن كما حدث لرجال بلوتارك . سأفعل كما فعلوا . سأبزمهم . وسوف يعرفنى كل شخص ويحببى ويفرح بى» . وعلى حين غرة أخذ يتشنج ، وجعل صدره يعلو ويهبط ، ثم أخذ فى البكاء .

سمع صوت ديسلليس يسأل : «هل أنت مريض ؟»
أجاب نيكولاى : «لا» ثم استلقى بظهره على الوسادة !
وفكر فى ديسلليس : «أنه طيب وحنون وأنا مولع به !» ولكن العم بيير ! أوه ، ياله من رجل رائع ! وأبى ؟ أوه ، ياأبى ، نعم ، إنى سأصنع شيئاً ذا شأن حتى يرضى «هو» عنه»

إن الفقرة الرائعة التى يختم بها المؤلف الكتاب ، والتى يتخللها فى كثير من سياقها دعاية تولوستوى وفهمه المتميز للطفولة ، الجديرة كلها بالاقتباس ، لكى تبين كيف أن صورة بيير فى العقل الحدث هى فى أصلها صورة صبيانية ، أسرية ، وسخيفة ، ولكنها صورة صحيحة صادقة وشخصية ، فى حين أن نيكولاى الصغير لا يرى أندور ، على الرغم من أنه يحل محله فى الحلم ، فى صورة إنسانية . إن المعانى المتضمنة فى هذه الفقرة كثيرة ، ولكن حسن الدعاية والفكاهة تكمنان فيها جميعاً ، ويتبع روح دعابتها تقبلها للمعانى المجردة من مثل المجد ، والله ، والطموح - فقط من خلال مناخ الأسرة وسلامها الذى يقوم العم بالحفاظ عليه حتى وهو يبدو مهدداً متوعداً .

إن «السخرية بالذات التى لاتعرف الخوف»هى فى نظر تولوستوى الصفة الاسرية الروسية العظيمة ، التى تضيف عليهم لونا من التفوق العاجز على الأجانب الذى يتلاءم تماماً - وهو فى الحق جزء مما أطلق عليه الاصطلاح سامودوفولنوست Samodovolnost مع

(١) قائد من قواد روما القديمة أسره الالبان فما كان منه إلا ان وضع يديه فى النار لكى يريهم انه لا يخشى بأسهم ولا يرهب جانبهم .

الثقة بالنفس . ان الاجانب من مثل برج وكابتن رامبل ليست لهم ، طبعاً ، هذه الصفة ، وهم جديرون بالسخرية منهم يثيرون العطف لاعتدادهم بأنفسهم ورضاهم الذاتي أوهم قليلو العقول فحسب ، ولكن حتى الشخصيات الصغرى ، مثل شخصية بيليبن السخيف ، تتمتع بها كما يتمتع المبعوث بالأشيف ، إذ حين يسأله الفرنسيون عن الطريق المؤدية إلى موسكو يجيبهم بأنها «طريق بولتافا التي سلكها تشارلس الثاني عشر» وهو يهنيء نفسه على ملاءمة هذه الكلمة^(١) حينما يشعر بأن هذا الرد عجز عن إحداث الأثر المطلوب في النفس - ان الفرنسيين (لأنهم فرنسيون لا يفهمون الفكرة التي تشير إليها هذه العبارة . ولابد أن تولوستوى كان أول كاتب يستغل فكرة - منذ أن أصبحت شيئاً فشيئاً عزيزة علينا - إن أفضل وسيلة لتحقيق تفوق أخلاقي على أى عدو هي أن تنكر عليه ما فيه من روح الدعابة والفكاهة ، وان وسيلة من أبرع الوسائل وأشدّها خبثاً للإيحاء بذلك هي أن تظهر فرداً من بين مؤيديه وقد أخضل وجهه بحمرة السرور ، لموقع الدعابة من نفسه موقعاً حسناً ، ثم بعد ذلك يتضرع بحمرة الخجل لان النكتة لم تلق منه قبولا .

إن ما عليه يبير من (سخف دينامي)^(٢) إذا ما أستطعنا أن نطلق عليه هذا الوصف لتمييزه من السخف السلبي فحسب للأجانب والدخلاء - لعل صلة هامة بدوره بوصفه شخصاً مستطعاً ، باحثاً عن الحقيقة . ومن الواضح ان تولوستوى أراد له ان يكون كانديد^(٣) الروسى أكثر مما يكون أحد أبطال «الرومانس الثقيفية»^(٤) لجوته . ولكن سخفه لم يحظ بقبول عام ورضاء تام (إن د . هـ . لورنس الذي ينقص إبطاله بصورة فذة ، أية لسة من السخف المتعمد على الرغم من أنهم يكونون أحياناً هزليين عن غير عمد أو قصد ، كان يشير إليه باستخفاف بقوله «ذلك الدرفيل»^(٥) في صورة يبير . وعلى الرغم من أنه لا طفولة شخصية له في الكتاب فهو يكتسب حيويته مما يتعلق بالطفولة . ان الشباب من آل روستوف ، وبخاصة ناتاشا ، يتقبلونه لفورهم بوصفه واحداً منهم . إنه عاجز عن ممارسة نفاق الراشدين ، وله قوة الطفل على النفاذ إلى زيف البالغين (إن الماسونية لون من ألعاب البالغين الزائفة التي ترضى تطلعاته إلى الصلاح والتقوى ولكنه لا يستطيع أن يتحامى السير في سبيلها حتى النهاية) . ولكن أعظم ارتباطاته بالطفولة هي قدرته على العيش إلى حد ما في عالم زائف .

(١) وردت بالفرنسة (cilmot) في النص mot .

(٢) الدينامي أو الديناميكي : متميز بفاعلية مستمرة ، فعال مملؤ بالقوة والنشاط .

(٣) بطل رواية تحمل اسمه من تأليف فولتير - منتصف القرن الثامن عشر .

(٤) Buldungsroman وهي الرومانس الثقيفية أو التأديبية : قصة شعرية أو نثرية من قصص العصور الوسطى قوامها الاسطورة والحب الشريف أو مغامرات الفروسية التي تستهدف التأديب أو التنقيف .

(٥) الدوفلن ، أو الدرفيل ، أوسع البحر .

قال وهو يقطب جبينه ويشير بإصبعه إلى شخص غير منظور : لقد أصبحت إنجلترا في حالة تلف . ان مستر بيت حكم عليه كخائن للأمة ولحقوق الإنسان . . . » ولكن قبل ان يتمكن بيير - الذى توهم نفسه في تلك اللحظة نابليون بلحمه ودمه ، وأنه قد خاطر لتوه بعبور مضائق دوفر واستولى على لندن - من ان ينطق بالحكم على بيت ، رأى ضابطاً شاباً ممشوق القوام ، حسن الطلعة ، يدخل الحجره .

ومما يساوى هذه الفقرة امتاعا ، ذلك التزييف المتسم بالجهد والكدح للرسالة الشفوية بغية الوصول إلى حل ينتهى إلى أن ل . ببسهور الروسى هو القاتل الذى بعثت به الأقدار لكي يقتال نابليون ، وأنه سيتبع طريقة ولترميثى^(١) المسرحية^(٢) الايمائية في تنفيذ هذا الاغتيال .

أننى لست «أنا الذى يعاقبك ولكنها يد العناية الإلهية ! حسن إذن ، خذنى ونفذ في حكم الموت ، وهكذا استمر يقول وهو يتحدث إلى نفسه ويحنى رأسه وقد ارتسم على وجهه تعبير حزين ولكنه ثابت لا يتزعزع .

ليس سحر بيير وحده ولكن صلاحه أيضاً - اعتباره ومكانته في الكتاب كجزء من الضمير التولوستوى - ينبعان من حقيقة أن عالم الزيف هذا ليس هو عالم الاستحواذ^(٣) الراشد ، الذى يرتكب فيه روسكونيكوف جريمة القتل ، والذى يبحث فيه القتل السياسيون (ومن الواضح جداً أن بيير ليس واحداً منهم) عن ضحاياهم . إن بيير من ناحية هو كبش الفداء المذهب السوليسية في الكتاب ، وهو مذهب سوليسزم الطفولة ، والتعليق الساخر عليه . وربما كان أيضاً أن تولوستوى هنا يقصد تعليقاً ساخراً على الفرد الذى يعتقد أنه قادر على تغيير مجرى التاريخ ، ولكن أساس معتقده في تلك الحال يكون أو هو وأضعف ، لأن الاغتيالات تستطيع ان تفعل هذا تماماً : إن الكسندر الثانى اغتيل في عصر «الحرب والسلام» وتوقفت اجراءاته من أجل التحرير ، وبعد مرور أربع سنوات على موت تولوستوى أشعل حادث اغتيال آخر نار الحرب العظمى .

أفهل كان بيير يحاول قتل نابليون ، الذى كان يجلس فعلاً آمناً في قصر الكرملن ، لو أنه عثر عليه ؟ يقول تولوستوى : «لا» .

(١) بطل قصة أمريكية حديثة ، كان يعيش حياة كئيبة عملة ولقد كان دائماً غارقاً في أحلام اليقظة . والكتاب

(٢) يصف المغامرات الرومية التى عاشها في هذه الأحلام . وهى من تأليف هنرى جيمس .

(٣) المسرحية الايمائية : مسرحية يعبر فيها الممثلون عما يريدون بالاباءات والإشارات .

الاستحواذ : تسلط فكرة أو شعور ما على المرء تسلطاً مقلقاً غير سوى .

... كان يتعذب كما يتعذب هؤلاء الذين يضطلمون في عناد بمهمة يستحيل عليهم أداؤها ، لا بسبب صعوبتها ، ولكن لعدم ملاءمتها لطبائعهم - أى بسبب خوفه من أن يضعف في اللحظة الحاسمة فيفقد احترامه لنفسه .

إن بيير بوصفه رجلاً تستبد به فكرة واحدة يريد تنفيذها لا يستطيع أن يمنع نفسه من الدخول إلى العالم الخارجى . إنه يدهمه متزاحماً عليه بكل ما فيه من تفصيلات تولوستوية - إنه عالم كابتن رامبال ، والخدم ، والضحك الفرنسى المتبادل من عدم إمكان ادراك كنههم وسبر غورهم ، والنار «ترحف مثل قشور أسماك الزينة الذهبية على طول الجدران» ، والجندي الفرنسى ذو البقعة على خده يقول : «يجب علينا أن نكون إنسانيين ، كما تعلم» ، والطفل الذى ينقذه بيير «الشبيه بأمه على نحو غير جذاب» وهو يراه بالتناوب بريثا براءة مثيرة للشفقة تارة وكحيوان صغير مؤذ تارة أخرى . إن كل ضغط الحياة هذا يفرض نفسه على بيير ، وإن قوة ادراكه لهذا الضغط كما هى الحال مع الأطفال ، لمن الضرب نفسه سواء بسواء ، مثل قوته الناشطة للزيف . انه لمن الصعوبة بمكان أن نتصور أى شخص آخر - ما خلا تولوستوى - يستطيع أن يطعم^(١) بمثل هذه الفعالية ما يبدو نتيجة أخلاقية ضعيفة فجأة : إن بيير يخرج ليقتل نابليون ويدلاً من أن يرتكب جريمة قتل ، ينقذ حياة طفل . إن احترام الذات ما كان يكفى لأن يحقق له ما أراد من انجاح خطته بتنفيذ مهمة لا تتلاءم مع طبيعته ، يكرهه على أن ينقذ طفلاً ، ويتخذ مع الإثارة البدنية «لقد شعر بأنه مبتهج ، وبارع وذو عزم» التى تنتجت عن «سر والأرتباك» .

وحالة الرضا البدنى هذه تلازم بيير طوال مدة تجاربه كسجين ، وتجعل هذا الوقت فيما بعد يبدو دائماً جديراً بالذكر عنده .

وكان فى كل مرة ينظر فيها إلى قدميه الخافيتين ترف على وجهه ابتسامة الرضا الذاتى المفعم بالحياة والنشاط . إن منظرهما كان يذكره بكل التجارب التى مر بها ، وبكل ما تعلمه فى غضون هذه الأسابيع ، وهذه الذكرى كانت تبعث فيه السرور^(٢) .

إن كل شيء - حتى القمل - يبعث فيه السرور ، كما يبعث السرور فى الكلب المبتهج الذى قد تعلق بهم ، وذنبه الكثير الشعر «ينتصب» وهو ثابت فى دائرة مثل ريشة كبيرة . إن

(١) يطعم = يجعله منسجماً مع الطبيعة .

(٢) إن قدمى بيير يصبحان تقريباً رمزاً للوسيلة التى ينجح فيها فى أثناء هذه الأسابيع فى امتصاص بيئته وجسمه فى الانسجام . وفى أثناء المسيرة «كان غالباً ما يلقى نظرة سريعة على الحشد المألوف حوله ، ثم يعود فيلقى نظرة على قدميه . إن الحشد والقدمين كانا يتشابهان ألفة ، وكان الحشد حشده والقدمين قدماه . (المؤلف) .

منظر كاراتيف نفسه وحديثه يشكّلان جانباً من هذا السرور ، وهي محصلة هذه الأحاسيس السارة القوية التي يتعذر استردادها . وما كان لبيير أن ينفصل عن هيلين ويتعد عن فساد الأخلاق للجنس والمجتمع الخاص بالبالغين حتى ردت إليه طفولته ثانية ، مثل نيكولاى السعيد الذى يستطيع دائماً أن يعود إلى الدخول «فى عالم البيت والطفولة الذى لا يعنى شيئاً لأى شخص آخر ولكنه يمنحه بعضاً من أجمل لحظاته» ويرى بيير أن هذا البعث أعداد لتلك الحياة الزوجية السعيدة التى هى تكرار للطفولة بوسائل أخرى .

ومع ذلك فإن تولوستوى ما يزال أميل لأن يكون أكثر حزمًا مما ينبغى طوال مدة أسر بيير ، لكى يقتنعنا بمغزاها - مغزاها لنا جميعاً ولبيير أيضاً . وبالرغم من - وربما كان بسبب - أمانة تولوستوى المفرطة يوجد شيء ما ليس صواباً تماماً فى هذه الحادثة العرضية من سياق القصة . ويظهر هذا واضحاً إذا ما قارناه بأنشودة^(١) بيتيا الرعوية وموته الذى يعقبها بين الأنصار^(٢) ، وهو وصف يبلغ حد الكمال . إنه ليس خطأ كاراتيف . إن تولوستوى يحرص على أن يؤكد أن كاراتيف لا يعنى^(٣) إلا القليل فى ذلك الوقت فيما خلا كونه امتداداً لسعادته البدنية : إن بيير لا يتذكره إلا فيما بعد فحسب كشخص رمزى طاهر كالقديس . ويبدأ فى أن يعزو أهمية روحية إلى شيء ما كان بدنياً خالصاً فى ذلك الوقت إنه لمصدر رضا ، كما هو مبعث استغراق ذاتى لبيير فى ذلك الوقت ، أن تصبح أمانة تولوستوى مصدر اقلاق . وبرغم كل شيء ، فإن كثيرين من السجناء وبينهم بيير ، يموتون فى أثناء الزحف ، ولكن هذه الأحداث المحزنة تتحد مع الشدائد فى جعل بيير يحس بأنه أحسن حالاً منه فى أى وقت مضى ، وهذا أقصى درجات الإنسانية ، ومقنع أيضاً ، أن مالا يقتنعنا هو الأهمية الروحية التى يبدو أن بيير وتولوستوى يستخلصانها من هذا الزحف . إنه لمن العجيب أن انبعاث بيير الروحى بسبب معاناته واتصاله المباشر بمواطنة يجب أن يكون أكثر الأحداث اقناعاً وأشدّها سوليبيسيه^(٤) فى الكتاب كله .

وعلى العموم ، طبعاً ، فإن تولوستوى يميل إلى أن يأخذ الرضا البدنى كعلامة على التقدم الروحى - وهذه هى حال ليفن نفسها بعد قضاء يومه فى صحبة الحاضرين . وربما يكون لها مثل هذه الدلالة ولكن فى حين أن الجانب البدنى لا يتطرق إليه الشك ، ويعطى

(١) الأنشودة الرعوية : منظومة أو منشورة تصف الحياة الريفية أو المشاهد المتعلقة بالرعاة أو توحى بجو من الرضا والطمأنينة .

(٢) النصر : (الجمع أنصار) عضو فى قوة غير نظامية مهمتها ازعاج العدو بشن الغارات المتكررة عليه .

(٣) يكون ذا درجة معينة من الأهمية .

(٤) السوليبيسية : نظرية ذاتية مثالية تقول بأن الانسان وضميره هما وحدهما الموجودان ، بينما العالم الموضوعى بما فيه من ناس كائن فقط فى عقل الفرد .

للقارئ في صورة رائعة ، فإن المطلب الروحي يفرض دون أن يؤيده برهان - برهان الفن ، فهناك تعارض واضح بين ما يظهر في تولوستوى إنه صحيح ، وبين ما يجزم هو نفسه بصحته . ومع ذلك فإنه بينما يعاني تتابع الحصاد من كلا هذين الأمرين : ميل تولوستوى إلى التوكيد ، ووجوده بوصفه شخصية ليفن ، فإن الوقت الذى قضاه بيير سجيناً لا يلقى هذه المعاناة . لأن هذا الحدث يوصف بطريقة صندوق الدنيا^(١) ، متبادلاً الوضع مع مرض أندرو ووصف الموقف الحربى ، ويبلغ ذروته في الصدام الدرامى لحدثين متعاقبين - فيما يخص بيتيا وبيير - وهذا التعارض يظهر النجاح الضخم الذى تحققه هذه الطريقة في «الحرب و السلام» إنها تحمل شبيها يلفت النظر بالتقنية التى أثقنها شكسبير في رواياته التاريخية الإنجليزية التى ظهرت في الوقت المتأخر من حياته ، والتي ظهرت كذلك في الروايات الرومانسية ، وإنه لما يغرى المرء بالعجب معرفة ما إذا كان هذا الشبه مصادفة محضة . لا توجد أدلة صريحة ، ولكن بوشكن قد نقل عن التقنية التى استعملها شكسبير إلى حد بعيد في «بوريس جادوف» ، وعلى الرغم من أنه لم يفكر إلا قليلاً في هذه المسرحية كما فكر في شكسبير ، فإن من المحتمل أن تولوستوى قد أحسن التعلم منها .

إنه بفضل هذه الطريقة ، إلى حد كبير ، يبقى بيير دون أدنى ريب شخصية درامية بارزة - وهذا الشيء المهم . لأنه ليس أبداً أداة خالصة فحسب للتعبير عن آراء تولوستوى . وهذا يظهر في تأملاته المشهورة في المعسكر الليلي .

تكبد البدر السماء المضيئة عليا ، وبدت الغابات والحقول فيها وراء المعسكر ، ولم تكن تظهر للعيان من قبل ، إلى مدى بعيد . وعلى مدى أبعد عبر هذه الغابات والحقول كانت رقعة الأرض المنبسطة المترجحة اللانهائية ، المتألقة فتنة وسحرا ، تستهوى الناظر إليها . ألقى بيير نظرة خائفة نحو السماء والنجوم القاصية المتألثة في أعماقها ، وفكر قائلاً : «ان كل ذلك هو أنا ، وكل ذلك هو بداخلى ، وهو كله أنا ! » وقد أمسكوا بكل ذلك ووضعوه في حظيرة بها ألواح خشبية ترتفع عالياً ! «وابتسم وذهب ليرقد بجوار رفائه وبنام» .

ان الجملة الثانية بما لها من معنى ثابت وان كان لا يبرز على غيره من المعانى ، تظهر في تولوستوى الوصفى في أروع صوره . ولكن البعد بين تولوستوى وبيير ، واستمرار الصلة الدرامية بينهما - وان كانت موضع شك - ليبدو ان شيئاً مألوفاً في التناقض بين هذا الوصف وتعليق بيير بما فيه من الرضا الذاتى والإنسان إلى أقصى حد - الممقتبس من شوبنهاور ، مصادفة - ان كل الصدمات التى تلقاها بيير هى بمثابة مقوومعز - فان ملاحظته التى أبدتها هى ملاحظة رجل راضٍ كل الرضى حقاً . ومادام ان الرضا في «الحرب والسلام» يقوم

(١) صندوق الدنيا - صندوق الفرجة .

على التوازن البدني والقناعة فهو قمين بأن يكون كذلك . ان بير القانع بدنيا يلعب دور الفيلسوف الهادىء الذهن ، وتولوستوى يرقبه وهو يفعل هذا : ان تأملات بير ليست هى تأملات تولوستوى .

ان تولوستوى يشعر شعورا عميقا كيف أن أداء دورنا ، أو عثورنا على أنفسنا - كما يفعل بير - فى دور مثير غريب جديد ، يؤكد استحساننا الذاتى . ان نكون أنفسنا هو أحسن استجابة لنا إزاء أزمة . «إن الأميرة الصغيرة تلوى يديها المتشابكتين توجعا فى شىء من الرضا حينما تبدأ معها آلام الوضع .» ان ما يبدو للمراقب اصطناعا قد أصبح استجابتها الغريزية ، وحتى فى الحال التى عليها نيكولاى من الخوف والارهاق ، فانه يبدو له فى ميدان معركة أوستلترز إن تأوهات الجرحى لها رنين «زائف» (أشار تولوستوى إلى هذه النقطة فى كتابه «صور سباسبول السريعة» . والأمير فاسيلي يجد ، بعد أفتعال المشاعر المناسبة بجانب الكونت بوخوف العجوز وهو على فراش الموت (وبدا كأنه يقول : «إذا لم تكن تدرك هذه العواطف فان هذا يكون أسوأ بكثير لك» ، وتفكيره مليا فى كونه رجلا عجوزا وسوف يموت سريعا أيضا ، إنه يتمتع فى الواقع بهذه العواطف . أما أنا شيرر فهى تبالغ فى تمثيل نقائصها لأنها قد تبين أن ذلك يرضى توقعات الآخرين منها .

وقد أصبحت وظيفتها الاجتماعية أن تكون متحمسة ، وفى بعض الأحيان ، وحتى حينما لا تشعر بأنها ترغب فيها ، تصبح متحمسة لكيلا تخيب تطلعات هؤلاء الذين عرفوها ان الإبتسامة المكونة التى كانت - على الرغم من أنها لم تكن لتناسب قسماتها الداوية - ترف دائما حول شفتيها ، كانت تعبر كما هى حال الطفل المدلل - عن وعى مستمر بعبء ساحر فيها ، عيب لم تكن لترغب فيه ، ولم تكن لتستطيع ، أو لم تجد أن من الضرورى اصلاحه .

ان الأمير أندرولا يستطيع على الاطلاق أن يظفر بالطمأنينة فى عالم «الحرب والسلام» لأنه لا يدرك هذا الانسجام المريب للحياة . فحينما تدهم الغاشية زوجه وهما يستأذنان فى الانصراف ، لا يدرك كما ندرك (أو يعتقد أننا ندرك ، لأن تولوستوى لا يعقب على ذلك) إن الأمر ليس مسرحية إيمائية للتعبير عن الحزن بقدر ماهو وسيلة للهروب منه فى هذه اللحظة المرهقة . إن اصابتها بالإغماء ، ورد الفعل عنده على ذلك ، كلاهما - «والآن فلتقم بأداء دورك» - يكشف عن النقص التام للألفة ، ووسائلهما المختلفة لاطهار وعيها بهذا النقص .

ان تولوستوى لا يضارعه أحد فى ادراك كيف أن الناس ، بدون أن يكفوا عن أن يكونوا أنفسهم ، يؤدون دورا جديدا فى الموقف الجديد ، وكيف يجدون ، أو كيف يظهرون للآخرين ، إنه تنوع^(١) دائما فى أن يكون المرء نفسه . وهذا يتفق واحساسه كيف أن صور

(١) يراد به دفع السام .

الأسرة التي ظلت طويلا غير واضحة ، تكشف على حين غرة عن نفسها في أشكال متغيرة غير متوقعة . ان من الواضح إن هيلين سوف تحاكي أباه ، وأن حياة ناتاشا العاطفية تكرر في أسلوبها النسائي الأكثر عمقا والأشد قوة عاطفيتها ^(١) التلقائية التي تحبب الناس فيها : إنهم ، هو وهى ، يدركان أن من المحال نقل جميع متعلقاتها من موسكو في الوقت الذي يكون فيه الجرحى بحاجة إلى هذه العربات . ان فيرا تحاكي أمها - كما يظهر أكثر وضوحا ، من حقيقة أن أمها الساخطة تعجب من أين جاءت طبيعة ابنتها - وإن المرء لا يعترف بأن سماته وسماته الشخصية تظهر بصورة مبسطة ومبالغ فيها في نسله ، فنحن لا نعرف الأمير بيزوخوف قط ، ولكننا ندركه ونفهم صلته ببيير من الإبتسامة الغريبة المنطوية على الاستخفاف بالذات ، التي يمنحها إياه على فراش موته ، وفي المزاج الأسطوري البادئ في سرور بيير المفاجئ بالعنف . إننا نعرف الأمير بولكونسكى معرفة جيدة حقا ، والعلاقة بينه وبين ابنه أندرو غنية بالاشراق كذلك العلاقة الأكثر شهرة بين «الأبناء والأبناء» في القصص الروسى ، من مثل شخصية بازاروف التي صورها تورجينيف ، وشخصيتى فيرخوفينسكى اللتين صورهما دوستوففسكى في «الشياطين» . ان تورجينيف ودوستوففسكى يريان الصلة ، والاغتراب ، كظاهرتين للمجتمع المعاصر : ان مجتمع تولستوى يبدو صورة صادقة لعصره ، ولكنه أزلى وأكثر عمقا من الناحية الأسرية . ان قدرا قليلا من الصلة بين آل بازاروف ، أو آل فيرخوفينسكى ، يدل على أنهم آباء وأبناء بدنيا - إنها «روح العصر» zeitgeist لحقتين تفصلان بينهم ولكن على الرغم من أن نظرة أندرو تبدو مختلفة إلى هذا الحد عن نظرة أبيه ، فان الإثنين يجمع بينهما التعاطف والسخط الناجم عن تعرف كل منهما على نفسه في الآخر . وهما لا يستطيعان الفكك من هذا القيد . ان أندرو مسرور وغاضب «لأن أباه قد أدرك طبيعة زواجه من الأميرة الصغيرة ، ونحن نستشعر أن زواج الأب ربما كان قد قطع من قبل شوطا بعيدا على طول الطريق نفسه ، وللأسباب نفسها .

ان شخصيات آل بولكونسكى قد صورت تصويرا دقيقا عميقا يلائم حياتها وماهى عليه من خصائص ، وما يقوم بين أفرادها من صلات ، إنه أندرو الذى يرى صورة نفسه في شجرة البلوط التي يتجدد شبابها في فصل الربيع - إن بيير - في كثير جدا من السخرية بالذات - يطبق على نفسه مثل هذه الاستعارة الشاعرية ، ولم يكن من المحتمل قط - دون أدنى ريب - أن يخطر ببال نيكولاى أن يفعل هذا . ان حياة كل أفراد بيت بولكونسكى مملوءة بصور البحث . فالأميرة مارى ترغب في أن تؤدى فريضة حج مع «أهل الله» ، أما مطلب أندرو فهو ثنائى النمط - فالجانب المنطقى منه ينشد الصلاح والحق ، والجانب غير المنطقى

(١) الاسترسال مع العاطفة .

يتوق إلى تلك المواجهة مع كوراجين التي سيثار فيها لشرفه . ولكن أكثر صور البحث ملاحقة لنا والخاصة علينا هي صورة قلق والدهم في اعتقال الحياة المسحور له في بولد هليز ، حيث كان فراشه يوضع له في حجر مختلفة .

وبالإضافة إلى صلوات الدم توجد صلوات أخرى توحى بنفسها كلما تقدمت خطوات الكتاب ، وأكثر هذه الصلوات الصامته أهمية الصلة بين بيير وبييتيا - إن نجاة أحدهما وموت الآخر حدثان يتصادف وقوعهما ، وإذا ماكان في الامكان القول بأن عملاً مثل «الحرب والسلام» له ذروة يصل إليها ، فإن هذه الذروة تأتي هنا . فنحن لا نستشعر إحساساً قط بقوة أكثر خيالاً ، كما لو كان وعي تولوستوى العنيد بالتعدد قد تصالح في النهاية مع نضاله من أجل «الواحد» . وهذه الذروة البيانية تتكرر في الفصل الثاني - وهي في حد ذاتها عمل فذ ذو براعة فنية فائقة - ينتهي في اللحظة نفسها لتحرير بيير .

ان تولوستوى يتناول على التعاقب الرؤيا الذاتية الكلية القوة للأنين بعرض موضوعي مفرط ، وربما كان يصوغ الفقرة كلها عن وعي مثل لحن موسيقى تتعدد فيه الأصوات أو درجات الأنغام ، وكل صوت يتباين مع الآخر ولكنه يضاف إليه على سبيل المصاحبة ^(١) .

كان بييتيا موسيقياً مثل ناتاشا ، ولكنه موسيقى أكثر من نيكولاى ، بالرغم من أنه لم يكن قط قد تعلم الموسيقى ولا فكر فيها ، وعلى هذا فإن اللحن الذى خطر بباله على غير توقع بدا له منعشاً وساحراً بصفة خاصة . . . وكان ما عزفه تسلسلاً موسيقياً - على الرغم من أنه لم يكن لديه أقل فكرة عن ماهية التسلسل الموسيقى .

ويصفى بييتيا في نشوته التي تسيطر عليه إلى الفرقة الموسيقية التي يبدو وكأنها تعزف في حلمه الذى يرى فيه صهيل الخيل وصوت شحذ سيفه ^(٢) الضالع يمتزجان في الايقاع دون أن يفسده . وفي اللحظة نفسها يكون بيير أيضاً في حلم .

وفجأة ، وفي صورة حية واضحة ، رأى امامه رجلاً كريماً مسناً قد طواه النسيان منذ أمد بعيد ، كان يدرس له علم تقويم ^(٣) البلدان في سويسرا . قال الرجل المسن : «انتظر قليلاً» ، ثم أراه كرة . وكانت الكرة حية - كانت الكرة متذبذبة بلا أبعاد ثابتة . وكان سطحها كله يتكون من قطرات مضغوطة معا ضغطاً شديداً . وكل هذه القطرات كانت تتحرك وتتبادل اماكنها ، وفي بعض الأحيان كانت عدة قطرات تتحد معا وتكون قطرة

(١) فن مزج الالخان .

(٢) سيف وحيد الحد اعقف قليلاً يستعمله الفرسان .

(٣) علم تقويم البلدان : الجغرافيا .

واحدة ، وفي أحيان أخرى تنقسم إلى قطرات كثيرة . وكانت كل قطرة تحاول أن تنتشر وتشغل من المساحة أكبر قدر مستطاع ، ولكن القطرات الأخريات - وهى تحاول أن تفعل الشيء نفسه - كانت تضغطها ، وفي أحيان أخرى كانت تدمرها ، أو تتحد معها .

قال المدرس العجوز : «هذه هى الحياة» .

وفكر ببيير : «كم هى بسيطة وواضحة ! كيف حدث أنى لم أعرفها من قبل ؟» إن الله فى الوسط ، وكل قطرة تحاول أن تنتشر لكى تظهره سبحانه وتعالى إلى أعظم حد . وهى تنمو ، وتظهر على السطح وتختفى منه ، وتغوص فى الأعماق وتظهر ثانية ، وهى هو ذا كاراتيف قد بعث ثم اختفى . هل تفهم ، يا ولدى ؟» هكذا سأله المعلم .

وارتفع صوت صائح يقول : «هل تفهم ؟ عليك اللعنة .» واستيقظ ببيير . ونهض وجلس معتدلاً . وكان رجل فرنسى قد دفع جندياً روسياً لتوه بعيداً ، يجلس القرفصاء بجوار النار وهو منهمك فى شواء قطعة من اللحم انغرز فيها درك البندقية . (١) وقد شمر عن ساعديه ، فبدت يدها الحمراء والقويتان المكسوتان بالشعر بأصابعهما القصيرة ، وهما تحركان القضيب بمهارة .

ويرى وهو نصف نائم كلب كاراتيف ، واذ هو على وشك أن يتبين أن كاراتيف قد رمى بالرصاص وخطر بباله فى نفس اللحظة - لم يعرف لماذا - ذكرى أمسية صيف كان قد قضها بصحبة سيدة هولندية جميلة فى شرفة منزله فى كييف . وبدون أن يربط بين أحداث اليوم أو يستخلص نتيجة منها ، أغمض عينيه ، فرأى فى نومه الريف فى فصل الصيف مختلطاً مع ذكريات الاستحمام ، والكرة المتذبذبة السائلة ، وأنه غاص فى الماء حتى أطبق على رأسه .

إذا ما تأتى لشيء ما أن يقنعنا بأنه «لا يوجد شيء رهيب» فإن هذا الشيء يكون خيال وفن هذين الفصلين لأن الرغبة الانسانية الثابتة فى أن يكون المرء مفهوماً ، ويخلق التألف ويرى الحياة بوصفها «بسيطة وواضحة» ، ويتمثلها تماماً فى وعيه ، - الرغبة التى تلهم برؤى أحلام ببيير وبييتيا وقصة التاجر لكاراتيف - تبدو على تألف تام هنا مع مجرد البيولوجية ، والطريقة المعتادة للسلوك أو التفكير ، والحدث العاقل من المعنى ، والعملية العشوائية ، وغريزة الحيوان التى تكره بيير الصحيح البدن على أن يتحامى «ولا يفكر فى» كاراتيف الذى على شفا الموت «حينما اشتتم الرائحة الصادرة عنه» ، تلك الرائحة التى تقوى الكلب المتهيج الذى تبدو عليه علامات الصحة لتناوله لحوم مختلف الحيوانات ، من الانسان والخليل والذى جرى مجبوراً على طول الطريق فى بعض الأحيان ، ليبرهن على

(١) قضيب التنظيف للبندقية .

خفته ، وسرعة حركته ، ورضاه الذاتي ، برفع ساق خلفية ثم ^(١) الحجل على سوق ثلاث ، الأمر الذي جعل القوزاق يتحققون مما قد جرى حينها رأوا عند موت بيتيا «إن ساقى الكلب وذراعيه كانت تهتز إهتزازاً عنيفاً سريعاً على الرغم من أن رأسه كان ساكناً كل السكون . «ان هذه الحقائق والرؤى كلها لا تتضمن ميلاً ولا تأكيداً كما ينبغي أن يوجد في قصة أو عمل أدبي ، حتى ولو كانت قصة من قصص تولوستوى أو عملاً من أعماله . فهي تظهر مندحجة في القصص الهوميري دون أن يكون بها أى أثر للإختيار أو التقديم ، وبوصفها صورة معراجية لحركة الكتاب العظيمة السريعة ، فلا يمكن أن تخطيء فهي «حرب وسلام» - Voina i mir ، المبادئ والمعارضة والمتوافقة في الوقت نفسه التي يقوم عليها الكتاب . ان كلمة Mir في الروسية تعنى أيضاً الكون والمجتمع كليهما . ان الترابط بين الكلمتين يتضمن معانى أوسع أفقا وأكثر غيبية مما يمكن أن يحدث في اللغة الانجليزية ، وفي هذين الفصلين ، يتكشف ترابطهما^(٢) في أكثر الصور إخلاصاً وأبعدها إدراكاً .

٩ - الأسرة والنظام

دعنا نعد إلى مقارنة أكثر دنيوية . ما هي العناصر الموجودة في الخصومة - كما يراها تولوستوى - بين الفرنسيين والروس ؟ لقد رأينا من قبل أن الروسيين يؤلفون (أسرة) : والفرنسيين - على النقيض - يمثلون نظاماً - ضمير الغائب الرهيب («هو أو هي» لغير العاقل) الذي يصبح بير شاعراً به واعياً إياه ، حين يتكشف له الفرنسيون على حين غرة ويظن أنه أصبح لزاماً عليه التعرف عليهم - في صورة أناس آليين تحكمهم قوة خفية ما ، تدفعه بقوة مطردة نحو الدمار ، قوة تهيمن على البشرية وتغطي عليها . وحينها يؤخذ بير ليمثل أمام دافو يتخير الوهم الذي كان يراوده بقتل نابليون ، واهتياجه لفكرة كونه شخصاً يتستر تحت اسم مستعار في موسكو المحتلة : يرتعد فرقا .

«كانوا يقودونه الآن إلى مكان ما وعلى وجوههم ثقة لا تنزعزع بأنه هو والسجناء الآخرين هم أنفسهم الأشخاص الذين طلب اليهم القبض عليهم ، وأنهم يؤخذون إلى المكان الصحيح . وشعر بير بأنه ليس سوى رقاقة^(٣) لا أهمية لها قد سقطت بين عجالات آلة لا يفهم حركتها ولكنها كانت تعمل جيداً .

إن دافو يتهم بير بأنه جاسوس روسي ، وإذ هو يتلفت بعيداً ينهار بير انهاراً تاماً .

(١) حجل = مشى على رجل رافعا الأخرى .

(٢) ترابط الكلمتين : الحرب والسلام .

(٣) شظية مسطحة رقيقة .

قال ، وقد تذكر فجأة أن دافو كان دوقاً : لا ، يا سيدى المونسنيير^(١) ، لا ، يا سيدى المونسنيير ، لا يمكن أن تكون قد عرفتني . إني ضابط فى الميليشيا^(٢) ولم أبرح موسكو قط .
سأل دافو : « ما اسمك ؟ » .
« بيزخوف » .

وما الأدلة التى تثبت لى أنك لا تكذب ؟

صاح بيير ، لا بصوت الغضب المهان ولكن بصوت المتضرع : « يا سيدى المونسنيير ! » .

نظر دافو إلى أعلى وحلق فيه باهتمام . وظل كل منها ينظر إلى الآخر لبضع ثوان . ولقد انقلبت هذه النظرة بيير . وبالتجاوز عن ظروف الحرب والقانون فإن هذه النظرة قد عقدت أواصر الصلة الإنسانية بين الرجلين . ففى تلك اللحظة مر بذهن كل منهما - وأن كان بصورة غير واضحة - عدد ضخم من الأشياء ، وتحققا كلاهما أنهما ابنا الإنسانية ، وأنها أخوان .

إن هذا ل يبدو قولاً طيباً ، وفى الحق أنه يبدو فرنسياً ، ولكن هل يستطيع تولوستوى أن يصدق ؟ إن من المؤكد أن الإثنين لا يكشفان فى تلك النظرة أنهما أخوان أو أبناء لأم واحدة هى الإنسانية ، ولكن ينتميان إلى طبقة واحدة . وحينما يتذكر بيير أن دافو دوق ، وحينما يصرح باسمه الشخصى الحقيقى ، فإنه يصبح قادراً على أن يقيم علاقات « إنسانية » راسخة معه . وهذا فى حقيقته سخرية وتهكم ، فنحن نقر المثل الأعلى للإنسانية حينما نشعر بأجسادنا أننا قريبون إلى الشخص الذى نتعامل معه ، فإن قرابة الطبقة بالاصطلاح التاريخى صحيحة ودقيقة على نحو كامل ، ليس بصفة عامة ولكن بصفة خاصة ، لأن سيدا روسيا يدعى بيير وفسكى قد سجل فى مذكراته - التى كانت معروفة لتولوستوى نص التحقيق الذى أجراه دافو معه .

أن بيير سعيد اللحظة سعادة مزدوجة ، لأنه يبقى حياً عن طريق التقائه مع عضو من أعضاء طبقة التى ينتسب إليها ، ولأنه يتجدد روحياً بالتقائه مع فلاح . إن الفارق بين كاراتيف وبيير ، هذا الخلاف الذى يقوى النفس البشرية ويرد إلى الإنسان اعتباره ، وربما أحدث فى محيط آخر وفى عصر مختلف - وليكن مثلاً عصر رواية عن الثورة -- التأثير المضاد

(١) لقب شرف فرنسى يطلق على الامراء والاساقفة وغيرهم من ذوى المكانة الاجتماعية المرموقة .
(٢) جزء من القوات المسلحة النظامية يدعى عند الطواريء فحسب .

تماماً . فإن المستجوب بوصفه فلاحاً يصبح حينئذ الشخص المرعب ، لأن أسباب الإتصال سوف تنقطع معه . وبالمثل ، فإن من دواعى السلوى والعزاء آنذاك أن يلقى المرء فى السجن فرداً من أفراد طبقته التى ينتمى إليها . وفى الحقيقة أنه ليست الإنسانية التى فى دافو وفى كاراتيف هى التى تنقل حياة بئير وتبعث فيه القوة والشجاعة : إنها طرائق التفكير والسلوك والخواص المميزة بطبقته ومنزلتهم الاجتماعية .

ليس هناك شىء ملتو ومتنافر ، كما يبدو ، فى هذه الحالات التى يفضل شيتوف أن يطلق عليها اسم «أكذوبة» العمل الفنى إن تولوستوى لا يخفى هذه الحقيقة وهى أن المجابهة بين الإنسانى واللائسانى يمكن رؤيتها بلغة الطبقة ضد النظام . فكونك إنسانياً يعنى ممثلاً لطبقته ، أما كونك لا إنسانياً فيعنى كونك آلة مسخرة فى يد النظام الذى تخضع له . أن وجهة النظر العميقة المحافظة هذه تكمن فى مذهب^(١) روسو عن عواقب الأسر ، وتقويه . إن تولوستوى يستطيع عرض فكرة الأخوية فى بساطة وسهولة وأن مذهب المحافظين الذى يتفق معها ينتقل إلى القارئ بصورة أخف من ذلك كثيراً . ففى المقدمة الملغاة لكتاب ١٨٠٥ كان قد توقع أولاً معارضة هى «أن الناس والوحيدى الذى يعملون فى عملى الأدبى هم الأمراء الذين يتكلمون الفرنسية ويكتبونها ، من الكونتات وأشباههم - كما لو كانت الحياة الروسية كلها فى ذلك الوقت قد تركزت فى هؤلاء الناس» .

إنى أوفق على أن هذا غير حقيقى ، وينم عن ضيق أفق فى التفكير ، وأستطيع أن أقدم دليلاً واحداً فقط على ذلك - وهو دليل لا يمكن أن يدحض . إن حياة الموظفين الرسميين ، والتجار ، وطلاب اللاهوت والفلاحين لا تهمنى ، وأنا لا أفهمها إلا نصف فهم ، أما حياة النبلاء فى ذلك العصر ، فإنها بفضل الوثائق - ولأسباب أخرى - مفهومة لى ومهمة لدى وعزيرة على .

وفى نسخة «الحرب والسلام» الأخيرة كان من الطبيعى أن يتغير التأكيد . فإن مذهب المحافظين الأمين الجريء قد اخلى مكانه لفهم الموضوعات الأقل صراحة واخلصاً بكثير . إن الفلاحين والجنود - والنبلاء أيضاً - يحظون باهتمام تولوستوى العميق ، على الرغم من أن مدى فهمنا لهم يعتبر أمراً آخر . إن الطبقات المتوسطة مازالت ممثلة فى الكتاب أو تكاد تكون كذلك ولكن الفلاح ضرورى للنصر والخلاص كالنبيل والقائد الحربى سواء . إن هذه الطبقات ، وهى طبيعية وإنسانية ، قد حطمت وسائل الحرب النابوليونية ، التى لم تكن كذلك . ولما كانت الطبقات الروسية طبيعية ، فإنها قد انجزت هذا ، لا من خلال عمل واع متفق عليه ، ولكن لأنهم سلكوا كما جبلوا .

(١) مذهب روسو (روسوازم) بالنسبة إلى جان جاك روسو .

إن عملهم المتعلق بعامة الشعب يندرج تحت عنوان يطلق عليه تولوستوى «حياة الزمرة» . إنه على الرغم من أن الأمر بالقتل قد صدر عن الحاكم ، روستوبيتش ، فإنه قتل الخائن المزعوم فيرستاجن ليس هو الأسلوب المتبع المعمول به ، ولكنها الزمرة التي تعمل ، ومن هنا فهو يشبه عملية تنفيذ أحكام الأعدام الفرنسية - إن الضحية تقتل كما يقتل واحد من أفراد جماعة النحل تتعاون جميعها على قتله . وفي أجتتماع النبلاء الذى يحضره بيير ، تتحقق وسيلة الاتصال ويتم الاتفاق لا عن طريق الجدال والأمر ولكن بواسطة العاطفة الجماعية التى يعطى نمطها الكونت روستوف «الذى كان يوافق على أى قول يكون قد سمعه لتوه» وكان «يفهم كل شىء بطريقته الخاصة» . إن بيير يمتنع عن القيام بمحاولاته الشخصية نزولا عند حكم العقل والطبقة فى الحماس العام (فالمرء لا يستطيع أن يطلق عليه أسم «الإرادة العامة») وتجرفه الحماسة - مثل بيتيا ونيكولاى حين يريان القيصر - ويكون مستعداً للذهاب إلى أبعد مدى والتضحية بكل شىء . إن معركة تاروتينو غير الضرورية - بكل ما فيها من أوامر غير ضرورية وافرة العدد ، قد كسبها بعض القوزاق الذين يرونها كفرصة لنهب الخيل وعددها ، وهى خصائص أسلوب حياتهم . إن قوة كوتوزوف العظيمة هى القدرة على فهم حشد الحياة هذا ، واستخدامه لإخراج الفرنسيين من روسيا بالقدرة الأدنى من الأعمال الحربية والخسارة .

فالتبقة ، إذن ، مرتبطة لاشعوريا عند تولوستوى بالحياة الحاشدة ، وعلى النقيض مع «النظام» وكلاهما يظفر بالمديح . إن تولوستوى يلمح إلى تباين أبعد مدى بين القديم أو الطبقة التى انصحت التباين بين أسلوب حياة آل رستوف وآل بولكونسكى - وطبقة النبلاء التى صعدت قافزة فى بطرسبرج - آل تشيرار ، وآل كوراجين . . . الخ ، وعلى الرغم من أن هذا ربما كان يشكل رغبته فى نفس تولوستوى إلا أنه يكاد يكون حقيقة . إنه لحق أن قلة من الاسرات الروسية الرهيبة التى يطلق عليها البويار^(١) كانت قد عاشت بعد إيفان الرهيب وخلفائه . وقد أصبحت الطبقة الارستقراطية الجديدة التى خلقها بطرس الأكبر ، طبقة العصر الارستقراطية كما يشير بوشكن ساخرا فى إحدى قصائده ، وإن تولوستوى لم يكن لديه إلا سبب واحد ليفخر بسلفه الدبلوماسى الذى فى خدمة بطرس . إن نظام بطرس الطبقي بأقسامه الأربعة عشر المصطنعة ، كان غير طبيعى مثل أى شىء آخر لا يمكن أن يكون طبيعياً ، ولم يكد يظفر برضا تولوستوى المثالى عنه إلا بشق النفس . ولكن هذا يعود بنا إلى الوراء حيث نقطة البدء ، لأن عام ١٨١٢ وحده هو الذى يسد مسد الرؤيا التاريخية المثالية . ففى ذلك العام أمكن ان تتبدد كل المتناقضات الظاهرية وتتسامى كل الحقائق المضايقة فوق الوجود المادى .

(١) طبقة من النبلاء الروس الغاها القصير بطرس الأكبر .

إن ما يتسامى بهذه الحقائق هو التناقض الداق العظيم الذى يكون جزءاً من النظرة المحافظة . إن المحافظ (أو هكذا يلمح تولوستوى) قادر على «السخرية الذاتية» بطريقة لا يقدر عليها المصلحون ولا الرجال الجدد . وإنه لمن المحقق أن تولوستوى يمزج عطفه العميق على كل ماهو طبيعى ، وغير مترابط منطقياً ، وغريزى و«لا معقول» بقدرته الاختراقية^(١) الثاقبة ، وجهه الغالى^(٢) للتمييز والهجاء ، وقدرته على البقاء خارج المكان . إنه فى اجتماع الوجهاء^(٣) يكون معهم بجسمه ، بينما هو فى الوقت نفسه يلاحظ فى سخرية كيف هم مذهولون مرتبكون ، حين ينتهى الحفل وعلى حساب عواطفهم ، وما أفضى بهم إلى أن يتواعدوا على بعض الأشياء دون تفكير . إن كل أشكال التناقض ، سواء أكانت فى الناس أم فى الأنظمة ، تترك فى نفسه إحساساً عميقاً بالإعجاب إن إحساس بيبير بالتضارب أو التناقض يجعله لا يشعر بالإرتياح أبداً وهو بين الماسونيين . إن ضحك سبرانكسي وحيل زمرته فى الحفل لا تروقه ، لأنها مجرد استمرار لحياته الرسمية الجادة ، وليست نكرانا حقيقيا لتلك الحياة .

وحينما كان آل رستوف بما هم عليه من صفات البطء وعدم الكفاية ، يجلبون عن منزلهم فى موسكو ، يظهر صهرهم^(٤) تماسكاً مضحكاً يكاد أن يكون مهيبة - فكل ما يستطيع التفكير فيه هو الفرصة الرائعة التى سنحت لهم لشراء «الشوفنيرة» التى طالما رغب هو وزوجته فيرا فى الحصول عليها من أجل شقتها فى بطرسبرج . ومع ذلك فإن التناقض بينه وبين آل رستوف ليس يمثل هذه البساطة فانه حينما يتخلل آل رستوف عن بعض عرباتهم من أجل الجرحى فإن تصرفهم هذا لا يكون هو «الشعور الإنسانى» الذى يطغى بحيث ينتصر بوصفه السلوك المثالى المتوقع من طبقة خاصة ، وحتى هذا يقدم للقارىء بشكل ملتبس . «أن النادى قد أفلأ أبوابه ، ورجال الشرطة يرحلون» - ويتردد صدى صرخة الكونت منحدرًا عبر قرن من الزمان ، وربما رددت سلالته هذه الصرخة فى عام ١٩١٧ . ومع ذلك فإن الكونت وابنته يحسون إحساساً عميقاً بما سيحل بهم -- «هل نحن المان أم أشخاص ذو شأن ؟» بهذا التساؤل تصيح ناتاشا - وتدرك الكونتيسة لأول مرة أنها لا تستطيع أن تسيطر . إن قولتها «آوه ، أفعلى كما تحبين - هل أنا اقف حجر عثرة فى سبيل أحد ؟» تعبر عن شعورها الذى بلغ حداً كبيراً من الهياج بأنها يجب أن تستسلم لضرب من الكرم لا تستطيع هى نفسها أن تحس به ، وتعرف أنه سيكون الضربة القاضية على موارد الأسرة

(١) الاختراقية : القدرة على الاختراق وبخاصة القدرة على التمييز والفهم بعمق وحدة ذهن .

(٢) الخاص ببلاد الغال أو فرنسا .

(٣) ذوو المكانة فى القوم .

(٤) زوج ابنتهم .

المالية . وحينما يوضع الجرحى في العربات يبدو طبيعياً للجميع أن هذا هو ما يجب عمله ، «مع أنه منذ ربع ساعة فقط لم يبد غريباً لأحد أن الجرحى يجب أن يتركوا وأن تحمل البضائع على العربات ، ولكنه بدا أخيراً أنه الشيء الوحيد . . . الذي يجب عمله » . إن الغموض في هذا المشهد العجيب يكتمل بهذه الحقيقة ، وهى أن من المؤكد أن معظم السلع قد أخذت لأن سونيا - كانت تعمل في هدوء وناشاً تشيع الاستمتاع^(١) بمباهج الحياة - ترى أنها يجب أن تؤخذ .

إنها سخرية حياة الزمرة ، التى يقدرها تولوستوى كل التقدير ، فإن المنجز وحده هو الذى يتخذ فجأة مظهر المحتوم وصفته ومعناه : حينما يحشد النحل حيث يستقر ، فإنه يتضح على الفور أن ذلك لم يكن ليحدث فى أى وقت آخر ولا فى أى مكان آخر . ونحن ندرك إلى أى مدى ينطبق هذا على القرار الذى اتخذ بصدد الجرحى والعربات -- إن تولوستوى قادر أى قدرة ، فى مثل هذه الأحاديث ، على قليل من السخرية الذاتية من مبدئه الشخصى فى الختمية التاريخية . وهناك مثل آخر فى احتقار الأمير فاسيل لـ كوتوزوف الكسول العتيق الطراز ، هذا الاحتقار الذى يتحول - حالماً بعين كوتوزوف قائداً عاماً - إلى اعتقاد أصيل مخلص بأنه الرجل الوحيد الذى يصلح لهذا المنصب . إن كوتوزوف نفسه هو المثل الأول لشخصية يثبت أسلوب وجودها كله أنها علة الاخفاق إذا ما حدث^(٢) (الإخفاق) : وبعد النجاح تصبح التفسير للنجاح . إن كوتوزوف نفسه يعى هذا جيداً ، ويعى ضالة الفارق الذى يوجد فى الموقف . إن سرعة الزحف الفرنسى إلى الأمام «تشبه سرعة جسم ساقط» ، والتقهقر الروسى يساويه ثقلاً . إنه بمجرد تكرار احتجاج بنيجين على «الدفاع عن عاصمة روسيا المقدسة القديمة» يظهر كوتوزوف كيف يكون هذا عديم المعنى بمقياس مثل هذه الحقائق الطبيعية ، وإنه لا فائدة ترجى من الوقوف فى سبيل الطبيعة .

إن فى هذه الحياة الحاشدة ، التى تستعيد فيها الغرائز وضعها الصحيح وفعاليتها التى ، تتمثل فى أحداث عام ١٨١٢ ، تقيض حليفاً لتولوستوى يؤازره ويناصره ضد طبيعة النقد الذى وجهه شاداييف ، الذى كان صديقاً للديسمبريين ، ضد المجتمع الروسى فى «خطابه» المشهور عام ١٨٣٦ . كتب يقول ، إن روسيا لم تكن تنسب إلى الغرب ولا إلى الشرق ، وليست لها تقاليد هذا ولا تقاليد ذاك . فلا توجد حركة منتظمة للروح ، ولا عادة حميدة ، ولا ضابط لأى شيء . . . فكل منا يجب أن يواصل العمل الذى كانت

(١) وردت هذه العبارة بالفرنسية فى النص *Joi de vivre*

(٢) وهذا ينطبق على شخصية تشرشل فى الحرب الأخيرة . الحقائق الطبيعية ، وأنه لا فائدة ترجى من الوقوف فى سبيل الطبيعة .

تقوم به الأسرة ثم توقفت عنه . إن «الحرب والسلام» بمعنى من المعاني أجابة عن هذه الملاحظات المتشائمة . فهي تنكر أن يكون من الضروري أن يتقطع الخيط في الأسرة ، إذا ما كانت على نمط الأسرة التي يحس فيها الناس بقوتها أكثر مما يفهمونها ويعيشونها ، وأكثر مما هي مفرغة في قالب قانون أو قاعدة . أن يبير يتفرد بصفة اللاقناع حينما يحاول في الفصل الأخير أن يعبر عن أفضل القدرات الطبيعية في مذهب المحافظين أكثر مما (مثل نيكولاى) يحاول تجسيدها تجسيدا كاملاً . «نحن نريد مجتمعنا من المحافظين الصادقين ، مجتمعاً من السادة بكل ما في الكلمة من معنى . . . ونحن نضع أيدينا في أيدي البعض من أجل الرفاهية العامة والأمن العام . وعلى الرغم من أن آراء الديسمبريين اختلفت فيما بينها اختلافاً عظيماً ، فإن «ذلك» النمط من المثل الأعلى لم يكن هدفهم إلا بشق النفس . حقاً ، لقد كانوا سادة ،^(١) وبهم - كما قال البروفسور بارس ملاحظاً - «قد توقف إلى الأبد الدور البارز الشائع للأرستقراطية الروسية» ، ولكنهم كانوا ثوارا سياسيين أيضاً . إن تولوستوى يجد السنوات الأخيرة لذلك الدور المهيمن «ويضيف عليه المثالية ، ولكنه لم يكن يستطيع بروح التعاطف الاستمرار في وصف الوسائل التي ألهمت زعماء الديسمبريين وقادتهم السيطرة . وكان من بينهم بيستل ، وهو ضابط قدير في هيئة أركان حرب ، ويشغل إلى حد ما مكانة مثل مكانة الأمير أندرو ، وآخر هو الشاعر رابلييف . فلو أنه قدر لهم النجاح في الأطاحة بالقيصرية فإن التنافس الذى كان يمكن أن يتبع ذلك ربما كان قد سبق الانشقاق الذى نشب فيما بعد بين كيرنسكى ولينين .

ويقول البروفسور باريس : «إن بول بيستل سيظل دائماً موضوعاً للدراسة الممتعة» .

وعند النقطة التى وصل إليها في تطوره السياسى السريع كان يمثل مؤامرة يعقوبية للإطاحة بالأتوقراطية^(٢) بقلب العاهل المسيطر والأسرة الحاكمة . ولكن ذلك كان مقدمة فحسب لحركة إصلاح اجتماعية هائلة . فالفلاحون سيتحررون ، وستمحى جميع الفروق الطبقة ، وتقام حكومة مركزية مزودة بكل وسائل السلطة ، بما في ذلك الجواسيس والرقابة لمنع الثورة المضادة . . وترك أبلييف - بدافع دينى - كل التسويات النهائية لجمعية تأسيسية منتخبة : أما بيستل فقد أراد أن يحسم كل شيء بنفسه .

وكان من العسير أن يصبح موضع دراسة ممتعة لتولوستوى . فقد كان من المحتم أن يعامل هو والحركة معاملة سلبية كما حدث في حال سبيرنسكى والماسوتيين .

(١) هم الديسمبريون = السيد رجل يجمع إلى نبالة المحتد شهامة ومروءة .

(٢) الأتوقراطية : حكومة الفرد المطلقة .

وبالإضافة إلى ذلك فقد أظهر الديسمبريون في الهزيمة صفة مميزة من صفاتهم يجب أن تسمى روسية - لكثرة تكررها في التاريخ الروسى - تمييزاً لها ، ولكن المرء يشعر بأن تولوستوى لم يكن يستطيع إحتمال ذكرها . لقد أذلوا أنفسهم أمام سلطان الحكم بالتسليم بأخطائهم (على الأقل في حال بيستل) وإفشاء كل ما عرفوه من أسرار أصدقائهم . حتى شاديف ، كما يشير البروفسور باريس ، يشاركهم هذه المذلة ، كما لو كانوا يستشعرون الارتياح بسجودهم أمام حكومة يظهر أنتصارها بوضوح حثيمة هذه المذلة «والآن فهم على صواب ونحن على خطأ ، كما قال ملاحظاً متأماً منحرف في القصر في عهد كاترين ، وكان تولوستوى قد فكر ذات مرة في معالجة هذه الشخصية معالجة تاريخية . وكان النمط ذاته يمكن أن يعيد نفسه تحت الحكم الشيوعى في محاكمات الخيانة التى جرت في موسكو .

إنه لمن المستحيل أن نتصور بيبير أو الأمير أندرو في هذا الموقف ، كما أنه من المستحيل أن نتصور تولوستوى نفسه فيه . أنه موجود في «الحرب والسلام» في الصورة المهيبة للإستسلام الحكيم للطبيعة والضرورة . إن السلبية ، في الشئون العسكرية كما في الشئون الشخصية ، هى قانون الحياة ، ولكن قبول الإنسان العقوبة صاغراً هو شأن آخر . إن تولوستوى يتجاهل الشيء الكثير هنا - فلا غرابة أن يلاحظ ناقد روسى بقوله : إننا لنعجب حينما نقرأ «الحرب والسلام» من أين عساها جاءت روسيا جوجول ، روسيا الخداع والمرواغة والعجز والنفاق الضخم والخرافات الحقيرة ، التملق وكل لون من ألوان الصغار المروع . كانت هذه سمات روسيا القديمة كما هى حال أى شىء في «الحرب والسلام» ولكن تولوستوى يرفض رفضاً ناجزاً الفكرة الأساسية لمثل هذه السمات . إن الطبيعة الإنسانية لا تتغير ، وبينما يوجد أوغاد ومنافقون وأنتهازيون في أى عصر من العصور ، فأن النمط الإنسانى الأساسى للمصلح ، والنبيل والبساطة يبقى دون تغيير .

إنى أعرف ما هى «سمات الفترة التى لا يجدها الناس في روايتى - أهوال الرق ، وسجن الزوجات رهن جدران أربعة ، وجلد الأبناء الكبار بالسياط ، وهلم جرا ، وساليتكوفا (مالكة أرض رديئة السمعة قتلت كثيرين من رقيقها) مثل واحد ، ولكنى لا أظن أن سمات هذا العهد كما تستقر في خيالنا صحيحة ، وإنى لا أرغب في أن أعيدها إلى الأذهان ثانية . وحينما قرأت الخطابات واليوميات والعادات والتقاليد المتوارثة من جيل إلى جيل لم أجد أهوال مثل هذه الوحشية قد بلغت مدى ما تصله الآن أو في أى عصر آخر . . فإذا ما تصادف أن أمتنا بالأنحراف والعنف الضارى لذلك العهد ، فما ذلك إلا لأن التقاليد والمذكرات ، والقصص والروايات التى وصلت إلينا تسجل في معظمها حالات العنف والوحشية . والافتراض بأن السمة الغالبة لهذا العهد كانت الشعب والفتنة قول ظالم كل الظلم ، كما يحدث لرجل لا يرى غير قمم الأشجار في الأفق البعيد فيما وراء التلال ، فيخلص إلى القول بأنه ليس هناك شىء في ذلك المكان غير الأشجار .

إن عبارة «كما تستقر»^(١) في خيالنا» هي الأسلوب المميز هنا . فتولوستوى كان يرتاب في الخيال ولا يثق به . وخطاباته غالباً ما تشير في إزدراء إلى شيء ما في رواية لكونه من نسج الخيال الخالص في لحمته وسداه ، «كله ثمرة خطة محكمة التدبير» . وكان من المحتمل أن ينظر بعين الريبة والشك إلى هدف ورد زروث وهو يضيف لوناً معيناً من الخيال على مشاهد من الحياة العامة أو سلسلة من الأحداث المترابطة في الحياة الواقعية .

إن الخيال يعود بنا إلى المؤلف نفسه ، ولا يفعل هذا أكثر مما يفعله في رواية تاريخية . وتولوستوى بإستخدامه ما عرفه فحسب لفائده الخاصة ، والحقائق التي تستقي من المؤرخين وكتاب السير والسير الذاتية التي تبدو حقيقة صادقة في نظره حسب تجربته الذاتية ، بتجنب خلق صور خيالية للماضي . إن خياله لا يتسرب أبداً إلى شيء يجده (خياله) في الماضي وليس موجوداً في الحاضر . أما المؤلفون الذين يؤكدون جانباً معيناً من عصر ما فنحن نميل إلى أن نقول نعم ، من المحتمل أن يكون الأمر كذلك ، ولكن لماذا يريد هو أن يعلنه ؟ أنه ليخامرنا الشعور بأن ديكنز كان يمكن أن يضع رواية تجري أحداثها في غضون الثورة الفرنسية لأنه كان مفتوناً (مثل الكثيرين من الكتاب الخياليين) بأحلام الإرهاب ، والحرية ، والدم ، وتنفيذ أحكام الإعدام ، والمقصلة . إن «قصة مدينتين» على هذا النحو معرضة لنوع النقد الذاق يوجهه تولوستوى لصورنا عن الماضي - مثل أن سالتيكوفا كانت دائماً تجلد وتعذب رقيق الأرض عندها ، وإن كوتوزوف كان يمتطي دائماً صهوة جواد ويحمل منظراً مقرباً ينظر من خلاله ، ورستوتش يشعل النار دائماً في موسكو من شعلة يحملها . . . الخ . إن تولوستوى يمنع خياله - وخیالنا من أن ينجح إلى الإستفراق في آخرية^(٢) الماضي لكي يستخدمه في أحلام يقظتنا ورغباتنا المكبوتة .

إننا نجد في الماضي ما نبغى العثور عليه ، وتولوستوى ليس أستثناء من هذه القاعدة . ولكن له ميزة الرغبة في ألا يجد في الماضي إلا ما يبدوله أعظم أهمية وأكثر دواما في الحاضر . وبلغه الروح التاريخية الصحيحة فإن هذا يمكن أن يثمر مزايا غير متوقعة . إن دويستوفسكى - وهو يرثى للأحوال الوحشية في روسيا القديمة - يصف كيف كان رسل الحكومة يضربون سائقي عرباتهم على أقفيتهم بوحشية ، وهم ذاهلون ، وكأنهم يقومون بأداء شعائر معينة ، وكيف كان السائقون يتلقون الضربات بالروح نفسها ، وهذا يقدم لنا المفتاح الذي نتعرف به على منهج تولوستوى ، فإن الكاتب هو الذي يزدنا بالسخط وعوامل الإثارة في كتابات دستوفسكى : إنه يبعد نفسه عن رسول الحكومة الرسمي والسائق

(١) سمات ذلك العهد .

(٢) الأخرية : كون الشيء آخر أو مختلفاً . شيء آخر أو مختلف .

بوجدانه الذائق إنهم يتجردون من الأحساس . إنه ليس من الأسراف القول بأن ملكة الخيال الخلاقة عند دستوفسكى تتمتع هذه الحادثة حتى أنه يعتبر نفسه هو الرسول والحوذى الواحد بعد الآخر شخصاً واحداً ، ويجد متعة في تقمص دور كل منها . إن موقفاً واقعياً يختفى في عقله ، بالطريقة نفسها التى أختفى بها موقف بيير وزملائه من السجناء في جسم بيير . والآن فإن تولوستوى إذا ما وصف شيئاً ما مشابهاً في وحشيته ، مثل جلد الفرنسى المشتبه في قيامه بالتجسس في موسكو ، وأعمال الجلد المعتادة التى كانت توقع على لافروشكا ، أو وصيف^(١) نيكولاى ، أو عادة نيكولاى الشخصية بوصفه مالك أرض في ضرب رقيق أرضه كلياً أثاروا غضبه ، وجلدهم فهو يقدم هذا الوصف دون تعقيب ، وكأن لافروشكا والآخرين من يستخفون بهذا العقاب ، إذ كانوا يعتبرونه مسلماً به جدلاً ، وهذا ما يراه تولوستوى أيضاً ، فإذا ما أراد الإصرار عليه فإنه يفصل نفسه عنه ، ويخلق تأثيراً بالإغتراب من النوع الذى ينسب إلى بيير في أثناء تأدية الطقوس الماسونية أو الذى يعزوه إلى ناتاشا في أثناء الحفل الراقص .

إن من الواضح أن تولوستوى كان يشعر في بعض الأوقات برغبة الروائي التاريخية في إعادة خلق عصر ما ، ولكن هذه الاعتبارات منعت من النجاح مع أى عصر آخر غير ذلك العصر الذى اختره «الحرب والسلام» ، وكان مثل جميع الكتاب الروس - مفتوناً بشخصية بطرس الأكبر ، وفي البقية الصغيرة التى بقيت لنا من رواية كان قد وضع مشروعه عن بطرس وعصره نراه يخبط - وكأنه عن ضلال متعمد - في ضروب التزييف التى كان يحللها في وضوح تام في كتاب «بعض الحديث عن الحرب والسلام» .

وتكشف هذه الشذرة بداية عملية التراكم ، كما نراها في المسودات الأولى لرواية «الحرب والسلام» . وكانت شخصية بالذات ، هى شخصية الأمير بوريس جولتسن مستشار بيتر وناصحه ، تبدو ذات مستقبل مرموق ، ولعل تولوستوى كان قد عالجها (كما كان قد فعل من قبل بشخصية كوتوزوف التاريخية الأكثر شهرة) كمخلوق من مخلوقات «الحرب والسلام» ذات الطبيعة التى تبدو لنا صريحة يمكن فهمها وإدراكها . ولكن ذلك - بمعنى من المعانى - هو نفسه مصدر المتاعب ، فإن كوتوزوف جشم تولوستوى متاعب عظيمة أصبح من الواجب تغييرها حتى تتلاءم مع النسخة التى ظهرت عام ١٨١٢ . وهو يحتفظ بالمظهر التاريخى وأسلوبه . محجر عينه المقروح ، وولعه بالفتيات الجميلات (على الرغم من أن انغماسه في الشهوات قد خف كثيراً) وروايات المجتمع المملة . ولكنه لا يستمد معظم

(١) الوصيف : (المراسلة في العامة) عامل الارتباط وهو جندى ملحق بضابط فهو ينقل رسائله ويقدم اليه مختلف الخدمات .

واقعيته من هذه الروابط القوية بل من إرتباطه بالشخصيات «اللاتاريخية لبيير ، وأنسرو وأبيه ، وآل رستوف . فلا يهم على الإطلاق أن يكون بيير والأمير أندور رجلاً عصريين من الواضح أنهم قرعوا كانت وشونهاور ، ألخ ، لأننا لا نشعر أن تولوستوى قد أقحمهم على الماضي أما لكى يمثلوه أو ليمثلوا شباب عصرهم . ومن جانب آخر فإننا مع بوريس جولييتش نشعر أن تولوستوى يضع مشروعاً لدراسة عما كان يحتمل أن يكون هو نفسه عليه إذا ما كان (مثل جد ، جد ، جده أول من صار كونتا) قد عاش في ذلك الوقت وتحت هذه الظروف . ولكى يقيم قنطرة يعبر عليها الهوة القائمة بينه هو نفسه وبين عصر بيتر أصبح لزاماً عليه أن يتكرر لاجبحة رواية فحسب ، الأمر الذى أحسن صنعه في «الحرب والسلام» ، ولكن شخصية أيضاً .

وبالإضافة إلى هذا ، فإن تولوستوى - بسيماء الرجل الذى صمم لتوه على التغلب على كل الصعاب مهما كلفه الأمر ، قد بدأ بوصف التحقيق تحت ضغط التعذيب على يدى قائد الحرس الملكى (١) - streltsy - ، الذى كان يتأمر على بطرس . إن المشهد مؤلم لإعلام لا يصوره أى مشهد آخر في «الحرب والسلام» ليس ، بحال من الأحوال ، بسبب موضوعه ، ولكن بما يشيع فيه من جو الضمير الحائر الذى يخاف الإنثم ويخشى المعصية . وفي معظم الأحداث الروائية التى من هذا النوع يذكركنا المؤلفون بوجودهم بيهتمامهم الزائد بما يصفون : أن تولوستوى يذكركنا بوجوده بيهتمامه أقل اهتمام بما يصف ولكننا ونحن نقرأ لا نستطيع أن نتحامى رؤية مشكلات المؤلف ، وهذا هو الخصم الرهيب للرواية التاريخية . ونحن حين نقرأ رواية «الحرب والسلام» لا نخطر ببالنا أن من الممكن أن تكون هناك أية مشكلات - ولكننا نكشف شيئاً منها حينما نبدأ في البحث والاستقصاء .

وإنه لمن الغرابة بما فيه الكفاية ، إن إحدى قصائد بوشكن - وهى أيضاً شذرة من الواضح أن المقصود منها كان قصة تاريخية - تتوقف فجأة بالطريقة نفسها التى تتوقف بها قصة بطرس الأكبر ، وربما كان ذلك للأسباب نفسها التى توقفت من أجلها إلى حد بعيد . إن بوشكن يصف أحد أفراد البوليس الخاص (الذى يطلق عليه أوبريتشينك^(٢)) عند إيفان الرهيب ، وهو يركض بجواده في الليل في الميدان الأحمر ، الذى مازال مغطى بالجهاز المروع الذى نفذت به أحكام الأعدام في ذلك اليوم . ونحن نستطيع أن نرى أن بوشكن ، مثل تولوستوى ، يسقط في شرك فجاجة هذا اللون^(٣) المحلى ، مع أنه يبدو ضرورياً من أجل

(١) سرية من جنود الحرس كانت موجودة منذ ٤٠٠ سنة .

Oprichnik

(٢)

(٣) اللون المحلى : طابع في الكتابة قائم على تصوير السمات والخصائص المميزة لاقليم من البلاد أو لأبناء ذلك الأقليم .

متابعة موضوع الكتابة ، وهذا فهو ينبذها . وفي قصيدة «الفارس البرونزي» نرى أن من الأهمية بمكان أن بوشكن بدلاً من أن يعود إلى الماضي في زمن بطرس الأكبر يعود ببطرس ، في شخص تمثاله ، إلى الحاضر . والفيضان ، والتمثال وهو يشرف من عل على الأمواج ، يمتزجان كما تمتزج زيارة سابقة رهيبة من الماضي وذكرياته وذاكرنا بصورة الماضي وكيف يمكن أن يظل حيا . وفي بحث الماضي على هذا الغرار من خلال الحاضر ، كان بوشكن أساسا يعمل الشيء نفسه ، بقوة شعرية عالية ، قوة كان تولوستوى يجمع أشتاتها ببطء وبتدقيق شديد في التوافه والتفاصيل من المذكرات والذكريات ، ذكريات وتجارب العمات والحالات والأجساد والأصهار . إن السر الذي يكمن وراء ذلك هو أن نبعث الماضي إلى الحاضر حتى يحتفظ بشخصيته دون اللجوء إلى الأثر^(١) الرعوى التاريخي .

١٠ - الشعر الرعوى^(٢) .

سأستخدم «الاصطلاح الرعوى» في هذا الفصل لا لأنه هو الاصطلاح المثالي ولكني لا أستطيع التفكير في اصطلاح غيره يوحى بمدى التأثير الأدبي نفسه ، وأرجو أن أدرك به عملية صياغة كل شيء في عمل ذي «سمات» أدبية . قد توجد دوافع كثيرة لعمل هذا ، صريحة ومقصودة ، أو غير معلنة تكاد تكون لاشعورية . إن وليم أميسون في كتابه «بعض ترجمات^(٣) للشعر الرعوى» ، قد أستعمل هذا الاصطلاح ليغطي مجالا واسعا للتأثير يكون فيه العامل الذي يوحّد بين أجزاء العمل هو «وضع المركب في صيغة البسيط» ، لكي يمارس التقليد الذي سلم به الجمهور وارتضاه من قبل تأثيره الاجتماعي أو السياسي أو العاطفي على القارئ بأساليب قد تكيف بها إلى حد ما ، ولكن الشاعر الرعوى الصانع الملهم هو الذي يشكلها ببراعة ويصوغها بفن غير متوقع .

إن جميع الآثار الفنية تكاد تكون رعوية بالقدر الذي تتقبل فيه التقاليد والاصطلاحات والعادات المتبعة والشخصيات والمواقف بدون محاولة لرؤيتها - وفي مرحلة ما من مراحل العملية الخلاقة - بالطريقة غير المتميزة ، وغير المبتكرة ، وغير المعروضة على الناس ، التي تبدو فيها للعين الباصرة للتجربة العادية . إن الأعمال التسجيلية في الوثائق ، والسير ، والقصص البوليسية ، والروايات التاريخية ، جميعاً تفيد من العنصر الرعوى لرؤية موضوعاتها في إطار معين لا تستطيع الهروب منه إلا بوصية الشاعر الرعوى بعد تفكير عميق وتأمل طويل . إن القصة البوليسية قد يكون فيها رجل شرطة سرى مجنون ، أو رجل شرطة

(١) الأثر الرعوى : أثر أدبي يصور حياة الرعاة وأهل الريف - شعرا أو نثرا .

(٢) الأثر الرعوى : أثر أدبي يصور حياة الرعاة وأهل الريف شعرا أو نثرا .

(٣) دار نشر شاتو وندوس ، لندن .

سرى أعمى أو أحد رجال الشرطة السرية المتدينين ، أو أنثى نصف - لأنها يجب أن تضم واحداً . إن من الواجب تحديد شكل الفرد وصفته أولاً بالخلفية التي تحويه والمحيط الذى هو فيه ، وأن يكون أيضاً جزءاً من هذا أو تلك ، مهما كان جزءاً شاذاً أو غير متوقع . ان العامل فى منجم فحم ، أو الكولونيل المتقاعد فى كمبرلى ، يريان كلاهما بعينى الرعوى فى الوظائف التى يؤديانها وفى شخصياتهما - ان هذه الحقيقة وهى أن من المحتمل أنهما قد لا يشعران بنفسيهما ، أو لا يبدوان كنفسيهما ، بوصفهما عاملاً فى منجم وجنرالاً ، لا يمكن أخذها بعين الاعتبار .

إن رواية «نوسترومو» التى ألفها كونراد^(١) هى عمل بطولى فريد ورواية رائعة ولكنها رواية رعوىة . إن الإطار السياسى الرومانسى لولاية كوستاجونا الخيالية فى أمريكا الجنوبية يدعم ويحدد شكل الشخصيات وصفتها بصورة لا تحقّقها خلفية ظهر السفينة فى رواية «خط الظل» أو فى رواية «زنجرى زهرة النرجس» ، لأن البحر عند كونراد ليس خلفية رعوىة ولكنه الخلفية الطبيعية الغريزية للحياة المجربة المحسوسة .

إن كثيرين من أشد المتحمسين من النقاد لتولستوى وكثيرين من مؤيديه قد اعتبروا أن «الحرب والسلام» أرفع وأكمل جميع الأعمال الرعوىة . إنها تقول (وهم يلمحون) : هذه هى الصورة التى يجب أن تكون عليها الحياة التى ستكون عليها حتماً فى المستقبل . إنهم يخلطون المثالية اللاإرادية للعمل الفنى بالمثل الأعلى الرعوى الواعى . وإذا ما نظرنا بعين الاعتبار من الجانب الرعوى إلى شخصيات «الحرب والسلام» فإنها تصبح توا منفرة عديمة الحياة . ويجب علينا أن نعود إلى هذا ، ولكن دعنا أولاً نلاحظ فارقاً هاماً بين الاستعمالين الرئيسيين للأيدولوجية الرعوىة اليوم . فهى فى الشرق تستعمل كصورة ذهنية لما ستكون عليه الحياة الإنسانية فى الدولة الفاضلة أو الاشتراكية : أما فى الغرب فهى صورة للعبء الأبدى الذى تحرر الإنسانية نفسها منه فهى تعتقد أنها «عبء» . إن الرجل الروسى (أو المرأة الروسية) هو مثل أعلى : ان سيدة (أوسيد) ١٩٧٠ ، مخدر . وفى سطحية فحسب تدعو الصورة الرعوىة معلنة : تعالوا وكونوا مثل ! إضربوا بجذورككم إلى أعماق أبعد ، فان وظيفتها كفن مسكنة ، إنها تدعونا ، كما يدعونا النوم ، إلى السلبية والفناء . إن حاجتنا إلى هذا اللون من الرعوىة تعبر عن جوعنا المفرط لشيء ما يبدو - ظاهرياً - أنه مثل أنفسنا ، ولكنه فى حقيقته مختلف تماماً . إننا فى حاجة . إننا نرغب فى عالم كالمراة يوجد فيه كل نشاط ، وكل إيماءة ، وكل ثوب بصورة مبهجة فى ذاتها ولذاتها .

(١) كونراد ، يوسف (١٨٥٦ - ١٩٢٤) بولندى ولد فى أوكرانيا وتعلم فى فرنسا وأصبح مواطناً انجليزياً وهو فى الثامنة والعشرين وباستثناء القلة فان كتبه تدور حول البحر .

وعلى مستوى الفن فإن ما نطلق عليه الرعوية الشرقية والغربية يتشابكان: فالصورة الأيديولوجية الشيوعية والصورة الاعلانية الرأسمالية كلتاهما ، تؤدي وظيفتهما من خلال الوسائل التقنية الواحدة إلى حد كبير . ان الناقد والمستهلك الغربي أقل احتمالا من نظيره الشرقي أن يرى الفن (وحتى أعظمه) يخدم ، إلى حد ما ، الوظائف الاجتماعية للأثار الأدبية الرعوية . ان مفهومنا لهذه الوظائف قد أنهزم ، وكما نعرف ، وتوقف فجأة . ان ما نحصل عليه من متعة في صور الحياة الرعوية اليومية يفترض إنها «الوظائف» قاصرة عن الانجازات الفنية الرفيعة . ولكن الناقد الماركسي العلامة المتعمق المتبصر ، لوكاس ، يعرض بثقته الثامة في أن يرى ، لاثولوستوى فحسب ولكن كل ماثور الواقعية الأوروبية في الرواية باعتبارها متجهة نحو الرعوية ، وقادرة - بسبب إمتيازها ذاته - على خدمة أهدافها الأيديولوجية .

ان نواميس الواقعية في الرواية يمكن أن يفهمها لوكاس على هذا الوصف فهما صحيحا لأن واقعيتهما (الرواية) يمكن تفسيرها طبقا لأرفع المقاييس الرعوية . إنها أبعد ما يمكن عن أن تكون فن هروب ، بمعنى أن الروايات الشعبية ، الرائجة بين عامة الناس ، هي فن هروب . ان «نهر الدون»^(١) الهادىء ، من تأليف شولوخوف ، على غرار ما بعد الرواية التولوستية هي كلية رواية رعوية ، ولكنها أيضا رواية جميلة حسب أرفع نواميس الواقعية . إنها تعد خارج الحب الكامل والادارك . ولكن هذه العملية من الحنان هي أيضا عملية تطويق أو حبس في قفص . ان أسلوبها في «الاستحواذ على الشعور ، يذكرنا لاثولوستوى ولكن بلزك .

ان «الكوميديا الانسانية» هي أضخم إنجاز رعوى يقوم به كاتب روائى حتى الآن . إن بلزك قصد به أن ينتج للمجتمع الحديث أثراً أدبياً مثل هذا الذى أنتجه سكوت بكتابه «روايات ويفرلى» للماضى . ان سكوت وبلزك كلاهما يجب أن يتأمل البشر في عاداتهم كما عاشوا ، أو كما يعيشون . ولكن سكوت كان شاعراً من بعض النواحي التى لم تكن عند بلزك ، وأعظم الآثار الأدبية إبداعاً والتى تنم عن عبقرية مبدعها ، على الرغم من أنها ترى ونحب لأنها ذات خصائص وسمات ، تتلون أيضا بالحلم الذاتى لخياله التاريخى . ان حماس بلزك لكل ما هو مميز أكثر دنيوية وأكثر واقعية بصورة محبة . ان الواقعية الرعوية لاتضع المركب في صيغة البسيط . ان هدفها هو أن تنطوى على تعقيد كلى بمصطلحات من لديها ، لكى لا تمتزج بكيان حياتنا الواضح اللامتميز .

(١) لامر ما تحمل الترجمة الانجليزية العتوان ونهر الدون يجرى هادئا .

إن التجارب الرعوية تمر بنا دائماً في الحياة طبعاً . فنمر بتجربة حينما نتخذ اسماً جديداً أو نحصل على حلة جديدة^(١) أو ننتقل إلى شقة بنيت حديثاً أو إذا حصلنا على ترقية إلى مرتبة أرفع . ونظل ندرك لفترة من الزمن كل تجربتنا بلغة هذه الظروف الجديدة ، التي تقرر ما نفعل وكيف نشعر - فنحن لانشك بطريقتنا الواضحة المألوفة الصريحة في مصطلحات ضمائرنا الذاتية ، ولكننا نرى أنفسنا نسلك بخلق جديد محدد لهذا السلوك . وسرعان ما تصبح الظروف الجديدة غارقة في الفيض العام للحياة وتكف عن أن تمثل علينا وعياً يناسبها . أما في الفن الرعوى فتبقى سلطة الظروف مستديمة ، وثابتة لا تتغير : ونحن نواصل -- إذا صح التعبير - رؤية أنفسنا في حدود ظروفنا : فليس هناك حرية في العمل بين ثبات الشخصية وحرية الشعور .

إن الروح المعنوية للحال الشورية تعتمد على تكييف أعضائها لرؤية أنفسهم في شخصية رعوية - إنه لحق إن الرغبة في خلق دولة رعوية يمكن أن يرى فيها كل شخص وهو يلعب دوراً « مناسباً في جانب من الميثولوجيا الثورية . وفي حالة التطبيق والممارسة فإن هذه الحال السيئة لا يمكن أن تستمر طويلاً . ولكن وظيفة الأدب الثوري هي أن عليه أن يفترض ذلك ويسلم به ، وأن يستمر في تقديم صورة رعوية كاملة ومن ثمت تنشأ الفجوة التي بين الحياة في الأدب السوفيتي وحقيقة عيشها من يوم إلى يوم . ونحن لهذا السبب أيضاً ، ننزع إلى رؤية الروسيين والصينيين في ضوء رعوى ، كما نرى الناس في أطار رواية تاريخية ، سواء أكانوا في الماضي أم المستقبل . إن الواقعية الاشتراكية رعوية محضة ، لأن الحقيقة توجد كوسيلة تستهدف غاية معينة ، وتقليد الواقعية كله يمكن الاستغراق فيه ورؤيته كمرآح في العملية ، وحتى الملحمة يمكن رؤيتها بهذه الوسيلة . إن لوكاس يعلق على الحقيقة (التي كان ليسنح أول من أشار إليها في كتابه «لاكون»^(٢)) بأن هو مر يصف صناعة درع أخيل أكثر مما يصف مظهره ، ويصف العملية الديناميكية^(٣) أكثر مما يصف التفاصيل الاستاتيكية^(٣) . وهذا هو المفتاح لتمييز لوكاس بين «الواقعية» ، التي تكون فيها كلية الأشياء متكاملة في عمليات العيش ، «والطبيعية» ، التي ترى فيها الأشياء والناس في تفصيل عظيم ولكن كمادة ميتة . وليس بلزك وتولوستوى فحسب ولكن هومير وشكسبير أيضاً هم الأمثال على الأولى . بينما فلووير وزولا مثالان على الثانية .

(١) حينما قررت ناتاشا أن ترتدى ثوبها «الذي كان له خاصية بعث البهجة في نفسها في الأصباح» ، كانت منهكة في الغزل بتجربة رعوية ، ونحن نرى العمل والرغبة من الداخل أن بطلنة الرواية الرعوية تكون مرتدية ثوباً مناسباً كجزء من «خلقها» ، ويجب أن نجد الإغراء على تأمل اللوحة من الخارج (المؤلف) .
(٢) الديناميكية : المتميزة بالفاعلية المستمرة والتغير المستمر .
(٣) الاستاتيكية : الساكنة المستقرة غير المتغيرة .

إن هذا تمييز عادل ، ولكنه لسوء الحظ يتجاهل نتيجة اللون الرعوى وعاقبته . إن هناك فرقا هائلا بين عالم «الحرب والسلام» وعالم الملحمة الرعوية ، سواء أكان في هوميروس أم في بلزاك . إن شخصيات تولوستوى لا يتأملها أحد أبدا ، فهي لا ترى قط وهي تفعل ما تفعله مثيلاتها . إن بلزاك وهو ميروس كان عليهما أن يعرفا ، بعناية ، ماذا كانت تفعل أندروماك أو أوجيني جراندنيه في أية لحظة من لحظات النهار ، على أن يكون دائما هو الشيء الصواب . ولكننا لانستطيع بعد القول ما عسى أن تكون ناتاشا . أو بيير أو حتى كوتوزوف تعمل أكثر مما نستطيع القول ماذا عسانا نحن أنفسنا نفعل - فهذه الشخصيات تبدو جزءا من تولوستوى ومن نشاطنا الذي لا يمكن تمييزه . إن شخصية أوجيني جراندنيه تبدو ، على النقيض ، لونا من التحرر من نشاط بلزاك الانساني ، فهي تدخل حاضرة هدوئه الفسيحة ، على الرغم من حقيقة أننا نرى كسب المال في هذه الرواية ، وروايات بلزاك الأخرى ، كما نرى صناعة الأسلحة في هوميروس . أو أوجيني وأبائها مثالان رائعان للإبداع الرعوى ، وموضوع المال يتناسب تناسبا تاما مع كل أثر من هذا الطراز ينم عن عبقرية مبدعة . إن الوصف المتمهل المؤثر البعيد المدى لطريقة جراندنيه في موالاتها جمع المال على مدى أنظمة متعاقبة - الثورة ، والامبراطورية وعودة القيصرية - يقنعنا ، دون قصد ظاهر ، بأنه ليس ثمة شيء حقيقى إلا المال . إن المال يتحكم في المجتمع تحكما تاما ، كما أن آل جراندنيه تحكمهم رعوية بلزاك .

إن تولوستوى يستطيع أن يستخدم الرعوى ، ولكنه لا يميز له قط أن يسيطر على خياله الخلاق ، لأنه لا يتقبل العالم البطولى كما يتقبله هوميروس ، ولا يشرع في إنجاز ما يراه لو كاس فرضا على الكاتب الواقعى - «في أن يصور الانسان ككل في كل المجتمع» . إن الجنرال باجرشين ، مثلا ، يرى - أو هو يكاد يرى - في لغة الرعوى البطولى ، فهو محارب طبيعى محتوم مثل أخيل .

كان وجهه يحمل نظرة الاصرار المركز السعيد ، الذى يرى على وجه انسان يجرى شوطا أخيرا في يوم قاتل قبل أن يغطس في الماء . . . إن العينين المستديرتين الحادتين مثل عيني النسر كانتا تنظران في نشوة وفي احتقار وهونا ما امامه ، ومن الواضح انهما لاتستقران على شيء على الرغم من أن الإصرار نفسه كان ما يزال موجودا في حركاته ذات الإيقاع .

ولكن الحقيقة التولوستويه تتدخل حينها يدخل النادى الإنجليزي لحضور حفل العشاء الذى أقيم لتكريمه . «مرتديا ثيابا لها مظهر ملابس الأعياد الساذجة ، تعطى وجهه بالاضافة الى ملامحه التى تدل على الحزم وعلى تمتعه بصفات الرجل الحق - تعبيرا أميل - بالتأكد - إلى أن يكون مضحكا .» حتى باجرشين لا يجوز له دائما - كما يجب أن يكون في العمل الرعوى الكامل - أن يفعل «الشيء الصواب» .

إن أروع وسيلة يتوصل بها تولوستوى في استعمال الصورة الرعوية من أجل تحقيق

أهدافه الخاصة ، تأتي في نهاية ، «الحرب والسلام» والتعبير الذي تحدّثه في مفهومنا للشخصيات يظهر كيف كانت (هذه الشخصيات مختلفة من قبل . إن ناتاشا بصفة خاصة تصبح راسخة في تأمل تولوستوى الديني والروحي في الزواج فهي ، تصبح صورة للهدوء ورمز له . إن كل التفاصيل التي تذكر عنها : الزغب الذي يظهر على وجهها ، واهتماماتها ، وأهمالها مظهرها ، تصبح التفاصيل «الصحيحة» ، لا لشخصها بالذات ، ولكن لمفهوم تولوستوى للمرأة المثالية المتزوجة : لقد استقرت الآن في خلفيتها المحتومة الاجتماعية والتاريخية . إن الاغتراب الجزئي الذي نستشعره منها في النهاية صحيح صحة خارقة للمألوف باصطلاح مجال العمل الطبيعي كله ، ولكنه لم يكن مقصودا في تولوستوى على ما اعتقد . إنه النتيجة لاستخدامها (ناتاشا) كخاتمة بلغة الرعوى ، تسود فيها رؤيته لما هو صحيح ومتميز على جميع الشخصيات الفردية والأحداث السابقة ويجب إن يعود الى هذا حيننا نأخذ بعين الاعتبار خاتمة «الحرب والسلام» .

«إن تصوير الانسان ككل في كل المجتمع» - يشكل هدفا أدبيا ساميا . إذ نشعر في نهاية رواية «الأب جوريو» حينما يحرق راتنيك فيما حول باريس . تلك المدينة التي وعد نفسه بغزوها واستغلالها ، بأن بلزأك أيضا واقف وهو يعد نفسه بذلك الفتح . فلا بلزأك ولا هنري جيمس كان بمقدورهما أن يقولوا ، كما قال تولوستوى ، أنها «لم يكونا مهتمين» بكثير من مطالب وطبقات المجتمع وماداموا في حياتهم «خارج» العالم الذي يملكونه في كتبهم فقد وجب عليهم ، بالضرورة أن يهتموا بكل شيء ، «داخله» أن هؤلاء الذين بالداخل ليسوا على أية حال - مثل تولوستوى وجين أوستن بطريقتها المختلفة - بحاجة الى أن يستشعروا هذا الاهتمام الاجتباري . إن تولوستوى في مبدأ عام ١٨٠٥ ، قد صرح بحاجة الى الاهتمام «بالتجار والفلاحين والطلاب اللاهوتيين» إذ لم يكن له اهتمام بالمجتمع من أجل المجتمع نفسه .

إن مفهوم لوكاس للواقعية^(١) يلائم تماما المؤلفين الفرنسيين الذين انطلقوا «ليصوروا الانسان ككل في كل المجتمع» ، ولكنه يوحى بقدر من البراعة^(٢) الفنية ومعالجة الأمور

(١) الواقعية : الاخلاص في الفن والأدب ، للطبيعة ، أو للحياة الواقعية وتصوير مظاهرها بدقة من غير إهمال لما هو قبيح أو مؤلم . والواقعي هو القائل بالواقعية أو المذهب الواقعي .

(٢) إن ستندال هو المثل البكر لهذه البراعة الفنية في الثقافة الرفيعة . إنه لا يمكن بحال أن يصطبغ شيء بالصبغة الأدبية أكثر من التعليق الذي سطره ستندال في هامش نسخته الخاصة من رواية «راهبة دير بارما» قبالة هذه الجملة : خرج فابريس في نزعة على الأقدام ، وهو يهدف السمع إلى الصمت . واذ هو يخاطب «القارئ» لعام ١٨٨٠ . يعلق ستندال بقوله :

«إنه لكي يعثر المؤلف على قرائه في عام ١٨٣٨ فقد كان لزاما عليه أن يكتب أشياء مثل «يرف السمع إلى الصمت» . إن المؤلف في الواقع ، لا يميز لفابريس حساسية (رقعة شعور) تتلاءم وسنه في حال ما إذا كان من المحتمل أن نظن أن مدع شخصيته (المؤلف) يشاركه هذه الحساسية .

الغريبة تماما عن الكتاب الروسيين في القرن التاسع عشر ، ان لوكاس قد أثر أن يتجاهل الفارق الهائل في الدرجة بين تولوستوى والواقعيين الأوربيين وهو كناقذ يبدؤ تولوستوى ككاتب إلى حد بعيد من الناحية الادبية فهو يتمتع بحاسة للعرف والمتواصلية^(١) الأدبية التاريخية جديرة بالاعجاب . وإلى هذا يشير قائلا : ان هؤلاء الذين لا يعرفون الماركسية قد يذهلهم ما يحظى به التراث الكلاسيكي للجنس البشرى الذى نجده في عظماء ممثلى هذه العقيدة تمثيلا حقيقيا^(٢) «إنه الإحساس بالقيم التقليدية أكثر مما هو الاعتماد على الإحساس الجدلى (الديالكتيك) ، هو الذى يجعل غالبية احكامه دقيقة^(٣) . وهو يشجب الطبيعى الأدبى «الذى يتخصص في وصف الحياة الاجتماعية في الحاضر» ، والسدى يقتصر على نظرية - حيث لا يوجد طريق للعودة إلى حياة - مثل نظرية زولا في الطبيعة العلمية ، ونظرية «العصمة من الألم» عند فلوير ، التى تحول الحياة إلى فن .

إن الاغتراب يقتضى - لماله من نتائج محتومة - أن يتخلص الكاتب من قادة حياة أضيق أفقا وأشد قيودا من مدرسة الواقعية القديمة . . . فإذا ما أراد الواقعي الجديد أن يصف بعض ظواهر الحياة فعليه أن يخرج عن طريقته ، بخاصة لكي يلاحظها .

وهذا الحكم يصدق على كبلنج صدقه على فلوير ، ويظهر ما ألمع اليه تولوستوى نفسه في كتابه : «ما الفن ؟» .

والحق أن نظرية الجدلية تفسر بصورة مقنعة طبيعة الروايات الواقعية العظيمة ذات «النهاية تحت البحث - التى لم يفصل فيها بعد» ، واتخاذها لعملية اجتماعية دائمة التغير والتحول الذاتى ، لا يكون فيها الكاتب بحاجة إلى أن يكون واعيا كل الوعى بها . يقول لوكاس : لا يوجد كاتب واقعي حقيقى إذا ما كان باستطاعته أن يوجه تطور شخصياته الوجهة التى ترتضيها حسب ارداته . «ان الوقعى الحق يقص - erzahlt أما الواقعي الردىء أو الطبيعى^(٤) فيصف فحسب (beschreibt) مالا معنى له من تفاصيل الحياة التى

(١) كون الشئ متصلا من غير انقطاع .

(٢) هذه العبارة المقتبسة على سبيل الاستشهاد وغيرها من المقتطفات من لوكاس مصدرها «دراسات في الواقعية الأوربية» .

(٣) إن هذا الفهم الغريزى للوسيلة التى يعمل بها الأدب وكيف يكشف لنا عن صدقه ، الذى يتضح في : «دراسات في الواقعية الأوربية» كان من شأنه أن يوقع لوكاس فيها بعد في متاعب جمه ، حينما اتهمه أعداؤه بتزكية بلزك ، لا زولا إلى عمال المصنوع ، وشكسبير وموليير لابريستلى وبيرانديلو ، انظر مؤلف جوزيف ريفى : «لوكاس والواقعية الاشتراكية : مناظرة أدبية هنغارية» ومقدمة بقلم إيرك هوبزبوم - مطبوعات دار فور للنشر .

(٤) الطبيعة في الفن أو الأدب : نظرية تؤكد على مراقبة الحياة مراقبة علمية من غير محاولة لاجتناب الشئ أو القبيح الخ والطبيعى : هو المنادى بالمذهب الطبيعى .

حول ، بدقة هي المرادف الفنى للباس السياسى . ولكنه لحق أيضا وأقل ملائمة - على الرغم من أنه يبدو وكأنه يقلق لوكاس - إن بلزاك يملك عالمه ، أن هيجل يملك منهجه ، وبالطريقة نفسها (يقول لوكاس : «إن عالم بلزاك مثل عالم هيجل يتكون من دائرة تحتوى تماما على دوائر») . إن بلزاك لا يقص فحسب ولكنه ينطلق لكى يسيطر على مادته مثل شخصية راستينيكا التى أبدعها .

ليس لدينا هنا شىء يتصل بتولوستوى فبغض النظر غضا تاما عن أن تولوستوى يعوزه الهدف الفنى الذى يجعل منه مجموعة متماسكة من الأفكار والمبادئ ، فإن الوسائل التقنية (الفنية) فى «الحرب والسلام» مختلفة بقدر ما يسمح به الاختلاف عن وسائل «الكوميديا الانسانية» الفنية . وكما رأينا فإن تولوستوى لا يقف لحظة واحدة بمنأى عن سلسلة الأحداث التى يروها . إن نفوره من التفاصيل - لأن ما يطلق عليه لوكاس beschreibung - والذى كان عليه أن يعبر عنه فى «ما الفن ؟» قد سبق تضمينه فى المنهج الأيزودى^(١) - التى تبلغ الألف عدا فى الكتاب لا يجوز لأى منها أن يجتمع سواه فى غمط لفقرة مقررة بارزة . ولناخذ لذلك مثلا واحدا ، فنحن لا يجوز لنا قط أن نتأمل منزلا على الرغم من أن المنازل العظيمة على أهمية كبرى فى «الحرب والسلام» إن بلزاك يذهب إلى كل الأبعاد والأصول لكى يجتذب انتباهنا لكل تفصيل فى «ميزون فوكيه» فى رواية الأب جورويو : فلو لم نكن قد رأينا المقر الريفى (لغنى صاحب أطيان) الروسى فى ذلك العصر من التاريخ أو صورة له ، لما توافرت لنا أقل فكرة عما كانت عليه بولد هليز أو أوترادنو ، وأهم من ذلك لا يسمح لنا أبدا بأن نتأمل اضبارة^(٢) الحياة المفصلة . إن الشخصيات الملحمة - من مثل باجرشون لم تعط حياة خارج مانتطيع أن نتبينه فيها بأنفسنا . وربما كان بلزاك قد استنفذ صفحات كثيرة فى تصوير حياته الباكرا ، ومن المحتمل أنه أعطانا بذلك ارتجاعا^(٣) فنيا نابضا بالحياة له وهو يمشى مجهدا على سفح جبال الألب المغطاة بالثلج فى إحدى مسيراته الملحمة التى قام بها مع سوفوروف .

إن «الحرب والسلام» تتلاءم مع منهجه الايزودى الفذ ، بما لهذا المنهج من أمانة مطردة فى سرد الحقائق التى يروها للاحقائق التى يملكها الرواى الذى يسردها ، وتبدو الأهمية بكل ذلك القدر حينما نرى تولوستوى يحاول بقدر ضئيل من النجاح ، أن يحتفظ به فى «أناكارينا» ذات الوضع والقصة اللتين يمكن مقارنتهما بدقة مع مثيلتيهما فى رواية واقعية غربية . ونحن

(١) الايزودى = العرضى (حادث عرضى فى سياق قصة) .

(٢) الاضبارة : الملف أو السحل .

(٣) الارتجاع الفنى : قطع للسلسل التاريخى فى أثر أدبى ، بايراد احداث أو مشاهد وقعت فى زمن سابق .

لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من التفكير في انا في سياق مثل هذه الرواية ، وعلى هذا فإن جهلنا بنشأتها وخلفية حياتها تعتبر ميزة خالصة .

إن النقاد الماركسيين لا يعترضون على عنصر التأمل الرعوى - ونجاح «نهر الدون الهادى» يدل على ذلك - وكثير منهم ، على الرغم من أن لو كاس ليس واحدا منهم ، جديرون بأن يمحيطوا للثام عنه في «الحرب والسلام» لكى يؤكدوا أنماطا وأمثلة ان لم تكن مطابقة تماما للحقيقة الاشتراكية فهي على الأقل تعتبر التربة التى نبتت فيها . إن ناتاشا بصفة خاصة تتفرد بالمديح وتستأثر به بوصفها غمط الأنوثة^(١) الروسية الوثيق الصلة بالشعب narod وهى من الناحية الغربية متحدة مع كل ما هو افضل وأكثر تميزاً في الحياة الروسية . الحياة التى قد أصبحت تعتبر الآن هى والواقعية الاشتراكية شيئا واحدا . انه لما يقلقنا بصورة عجيبة أن نصغى الى ناقد سوفيتى وهو فى تأمله الروحى المفتن لناتاشا على الرغم من أنه من الشاق والعسير الى حد ما ألا نعترف بأن اعجابه بهاليس «صحيحا» فحسب ولكن له ما يبرره الى حد كبير جداً ونحن نقع فى الحيرة بسبب الطريقة التى تتجاهل بها أمثال هذه العبارات من المديح والإطراء (والتي يغرق فيها أيضا المعجبون الغربيون فى بعض الاحيان) اتجاه تولوستوى فى المنهج كله وتتجاوزه . إن ذلك المنهج يتطلب أن تخضع خضوعاً تاماً لبناء «الحرب والسلام» وتركيبها ، وهذا جانب من جوانب الحياة يشارك فيه تولوستوى كما نشارك نحن فيه أيضاً .^(٢) فهي ليست بحال ما دراسة أنثوية دقيقة ، مثل أوجينى جرانديه ، أو إمّا بوفارى أو ايزوبل آرشر إنها - ولهذا مغزى ومعنى خفى - أقرب إلى السنن الماثور فى أنا وود هاوس ويكى شارب (لقد كان تولوستوى يقدر ثاكرى تقديراً عظيماً) .

نحن «ندرس» الشخصية التى يكون وضعها فى الرواية هاماً وممتعا - ايزوبل آرشر أو دوروثيا برووك - بينما نحن «نتأمل» الشخصية - ايوجينى جرانديه - التى تتلأم تماماً مع وضعها فى عالم رعوى . إن ذكاء جورج اليوت أو هنرى جيمس يؤدى بنا قدما إلى التأمل فى بطالات رواياتهما كما يؤدى بنا افتقار الذكاء فى أمابوفارى إلى التأمل فى فلوير نفسه - ولا يعنى موقف من هذه المواقف شيئا حيث يختص الأمر بناتاشا - فحينما يكون الموقف خاصا بها فنحن لا نملك إلا أن نسهم معها فيه . فإذا ما وضعناها فى صورة مجردة ، مهما كان الدافع إلى ذلك ، ورأيناها بوصفها التجسد للتلقائية الروسية ، والصلاح الطبيعى - طليعة الفتاة الروسية ، التى تحمل كدسا من حزم الخنطة الذهبية بين ذراعيها ، وسائق جرار (Traktorist) لوحته الشمس على مقربة منها - فإن المطاف ينتهى بنا إلى أن نكرهها ،

(١) تعود على : خصائص المرأة المميزة .

(٢) ناتاشا .

(٣) وليم ماكيت ثاكرى كاتب انجليزى (١٨١١ - ١٨٦٣) .

وهذا جزاء وفاق لها . أنها جديرة بأن نكرهها من بعض الجوانب ، ولكننا - حينما نكون أحد أفراد أسرة «الحرب والسلام» - نستطيع أن نقبل هذا فيها من غير أن يؤثر في تضامنا الأسرى معها .

إن النقاد الروسيين قد جردوا^(١) كابتن توشين بالطريقة نفسها ، وقدموه على أنه الضابط الشعبي الأول ، غير المتكلف الذي لا يثير الخشية ولا الإعجاب ، ولكنه شجاع في تواضع ، ومن الطراز الأول في عمله ، كما تنطبق عليه الاعتراضات نفسها . إن توشين ليس نمطا وخصائصه لا تسمح لنا بتكوين نظرية خاصة بنا عنه . وهو في الواقع قد بدأ الحياة في مسودات تولوستوى الأولى كشخصية أرستقراطية وعلى غرار الترجمة النهائية لشخصية الأمير اندور . إن العملية التي تقاضته كداوكدحا في المحاولة والخطأ تظهر لنا جليا لماذا لا نستطيع أن نخرج بشخصيات تولوستوى عن إطارها ونفيد منها حينما تستقر نهائيا في الكتاب كما قد تظهر لنا عملية المحاولة والخطأ - وفي هذا من الغرابة ما يكفى - سبب وجود مثل هذا التباين الصارخ بين شخصيات شكسبير ، حتى الثانوية منها ، وشخصيات تولوستوى . إن شخصيات شكسبير الثانوية غالبا ما يبدو أنها ذات حقيقة مفرطة افراطا عظيما في أداء وظيفتها الدرامية بحيث يمكن أن ينطبق عليها كل نوع من الفروض - إن حيويتها توظف فينا حيوية مماثلة من التأمل ، وأن شخصيات من أمثال شخصية دوجبري ، واينو باربوس ، وباولينا تشد هنا بوصفها قد خلقت في هذه الصور الحاسمة لتوها ، وظهرت في الدراما ونمت وتطورت وهي محتجة في غلاف شامل ولكنه غير متاح للآخرين . ونحن نشعر أنه كما يمكننا أن نسهم في المسرحية يمكننا أيضا ، إذا ما رغبتنا ، أن نجرد طبيعة كل إنسان وتاريخه منها . أن شكسبير يتحامى الرعوى بهذا التأثير الخارق للعادة الذي تفرضه علينا شخصياته للفردية المستترة - إن شخصياته لا تكون أنماطا أبدا . أما تولوستوى فيتحامى الرعوى بأن يجعلنا أعضاء في الأسرة ، لكي لا تطرف بخلدنا - إلا بالجهد الجهد - الرغبة في معرفة المزيد عن الأعضاء الآخرين أو جمع المزيد عنهم ، أو أن نقدرهم^(٢) استقرايا في عالم مختلف .

وفي الحقيقة أننا لسنا في حاجة لأن نعتبر «الحرب والسلام» كحقيقة ، ومنهجها كمدى الواقعية ، فنحن على شاكلة الكونت روستوف في أثناء الاجتماع ، حالما نحل به «فنحن نفهم كل شيء بطريقتنا الخاصة» . وهذا هو الذي يجعل مناقشة لوكاس للكتاب

(١) جعلوه شخصية تجريدية .

(٢) التقدير الاستقرائي : الاستنتاج من سلسلة من الملاحظات أحوالا أو تطورات محتملة الوقوع ولكنها غير ملاحظة

بلغة الواقعية يبدو - على الرغم من كل اهتمامه وفطنته - بعيدا عن الهدف قليلا . ومع ذلك يجب علينا أن نعرف بأن الحقيقة لم تكن قط فكرة سلبية في الأدب الروسى ، وأنها لم تستقر قط في النزعة التأملية الرعوية الغربية . والحقيقة (Pravda) كلمة ملتزمة في علم دلالات الألفاظ وتطورها - وهى تعنى ما هو صواب وجدير بالاعتماد والقبول كما تعنى ما هو حق - إلى حد تكون فيه الواقعية في نظر الروس منهجا للوصول إلى ما يجب أن يكون وما هو كائن أيضا : والاثنتان لا يمكن التفرقة بينهما . كما أن المثال والواقعى غير منفصلين - حقا إن «الحرب والسلام» يمكن النظر إليها على أنها تجعل الاثنى شيئا واحدا ، كما أنها تجسد إهمالا رائعا لا نفعاهما ، ومع ذلك فإن هذا الإهمال نفسه للفرق بين الواقعى والمثال هو الذى يصبح مضحكا ، أن لم يكن كريها ، في الرواية المتأخرة للواقعية الاشتراكية . إنها تصبح الكذبة التى يسجل باسترنك احتجاجه عليها في روايته «دكتور زيفاجو» .

إن خصم الواقعية الرهيب بوصفها نظرية هو أنها قد قضت بما هو الواقعى من قبل أن يبرهن عليه الخيال ، وقبل أن ينقل الصدق نابضا بالحياة إلى القلب ، على حد تعبير ورد - ثورث . إن الناقد المعادى للوكاس ، وهو جوزيف ريفاي ، يصدر أحكاما على أعمال «يكون فيها الكاتب هو الذى يتكلم من خلال الشخصية ، وليس من الواقع» . وهذا هو التثبيت النهائى لمعتقد يصبح أكثر صرامة عند لوكاس الذى لم يضعه موضع التنفيذ من قبل ولم يستشهد به بالاخلاص الكامل ، على الرغم من أنه يستخدمه وهو يقول : «إن تولوستوى لا يعتبر أبدا أن الواقع الرأسمالى والحقيقة شيء واحد بهذا الوصف . فقد كان دائما يرى المجتمع الرأسمالى كعالم من التشويه ، وعلى هذا فقد كان يضعه دائما على طرفى نقيض مع واقع طبيعى آخر ، ومن ثمت فهو واقع إنسانى» . إن رجال تولوستوى ونساءه ممن هم على أية قيسة روحية يجب عليهم حتما أن يخيبوا آملا في الحياة ، لأن خلو الحياة من المعنى في المجتمع الرأسمالى يحبط آمالهم في حل مشكلاتها .

وهذا يثير رد فعل يتردد صدها في دوائر غير متوقعة ، فإن صاحب نظرية القصص يستطيع أن يلتمس - مثل الناقد الماركسى - موضوع الحقيقة بالطريقة نفسها ، على الرغم من اختلاف الأسباب . إن ميشيل بوتور في مقاله : «الرواية كبحت» يصف كاتب الرواية التقليدى بقوله «كالشريك في جريمة القلق العميق ، في الليل الذى نناضل فيه جميعا» . على الرغم من أن الطبيعة الصحيحة لهذه الحال المحزنة لا تتضح تماما ، فهى تشابه بوضوح مع قول لوكاس «بلا معنى الحياة في مجتمع رأسمالى» . إن الحقيقة الصادقة ، إذن ، هى شيء يستطيع الكاتب الروائى أن يساعدنا في الوصول اليه ، ويكون ذلك في نظر لوكاس بتكوين فكرة صحيحة ، للمجتمع ، وفي نظرم . بوتور بابتكار أشكال جديدة لرؤية الحقيقة . وكلاهما يرفض مفهوم الحقيقة بوصفها «كل شيء يشكل الحال القائمة فعلا» ، ويعتبرها شيئا يمكن فهم معناه وإدراك المراد منه لصالح روحنا المعنوية . إن الذين يجرون التجارب على الشكل هم الواقعيون الحقيقيون اليوم ، كما يزعم . بوتور ، لأنهم يتمتعون بالثقة في أن

لهم القدرة على صياغة الحقيقة في الصورة التي يرغبون أن تكون عليها . ولما كانت التجربة الشكلية أبعد ما يكون عن مناهضتها ، فهي (التجربة الشكلية) « شرط ضروري لواقعية أكثر بعدا وأطول مدى » . إن الكاتب الشكلي^(١) رائد ومتهم في آن ، لأنه لا يتركنا قابعين في مستنقع عاداتنا الأدبية التي نعتز بها ونحرص عليها ، وفي القلق الذي يستولى علينا بسبب احساسنا بلا مغزى الحياة المتوارث لدينا ، ولكنه يحفزنا قدما لكي نرى الأشياء بطريقة جديدة ، وحينئذ تكون طريقة ذات معنى وهدف .

ربما يكون هذا تلخيصا غير بارع لأطروحة^(٢) م . بوتور ولكني لا أعتقد أنها تمثلها . فإن أية نظرية عن الرواية تبدأ بافتراض أننا جميعا نناضل في ليل القلق العميق لا بد أن تكون غير بارعة . إن الواقعية الاشتراكية ، والواقعية الجديدة ، اللتان يناقشهما م . بوتوريرثيان في الكاتب الروائي الحكم والحليف للحقيقة الصادقة ، وتظهر المقارنة أن الاتجاهات التي خلف الواقعية الاشتراكية قد لقيت من واضعي النظريات عن الرواية قبولا أكثر كمالات مما يعونه هم أنفسهم ويشعرون به .

والآن ، فإن الثغرة الواسعة بين هذه النظريات وواقع «الحرب والسلام» تكمن في هذا : إن تولوستوى يسلم جدلا وينقل إلينا بثقة عارمة أصالة الرؤية الشخصية . إن «كل» شخصياته ترى الواقع كما هو في حقيقته . إن ثقته بما له من (سولويسزم)^(٣) ، من القوة بحيث يستطيع أن يخلق (سولويسية) مشابهة في شخصياته ، وهو لا يتناو لها بالبدئية والتعاطف بقدر ما يتناو لها عن طريق منحها قوة المنطلق ذاتها والكيان البدائي الذي يتمتع به هو نفسه . ويجب علينا أن نعتمد على شكسبير من أجل أى شيء مثله ، ولكن شكسبير كشخص لا وجود له فيما يبدع . أما وجود تولوستوى فيما يبتكر فغامر ، ولكن شخصياته كائنة بصورة غامرة أيضا . كما أن أفاق رؤياه أكثر اتساعا ، وأكثر شمولا ، ولكنها ليست أخرى من شخصياتهم بالثقة وأجدر منها بالتصديق .

وهذا هو ما يفسر انعدام «الطابع» في «الحرب والسلام» . إن انطباع الحقيقة في الرواية يكاد يوجد دائما لكي يمكن حمله إلى القارئ بواسطة الأسلوب : فالقصص يقدم أسلوبا يلتزم به كما يلتزم المغنى بنبرة الصوت ونغمته . والالتزام بالنغمة بنجاح يعنى سيطرة المغنى على المستمعين ، والكاتب بالتزامه بالأسلوب يسيطر على القراء ، وهذه المهارة لا تعوز

(١) الكاتب الميال إلى الشكلية وهي التمسك الشديد بالاشكال الخارجية في الفن أو الأدب .

(٢) الأطروحة : رسالة تقدم لنيل شهادة جامعية .

(٣) سبق شرح هذا المذهب الفلسفي في الصفحات السابقة .

تولوستوى فى «الحرب والسلام»^(١) . حيث نقع تحت سلطان دافع أكثر بدائية لا يمكن أن يقاوم .

وحين تحتوينا نغمة الرواية ، نفكر فى تغيير الأسلوب ، وتغيير وجهة النظر ، تلك الحيل^(٢) التى تمرس بها الكتاب - من مثل جويس - بمهارة ونجاح . إن الروائى يبذل جهداً عظيماً فى أن ينأى بنفسه عن جماعة شخصياته التى يبدعها ، وبذلك يقدم لنا جانباً آخر من جوانب الحياة . ولكن كاتباً مثل بروس ، أو جويس ، أو فوكنر أو أى قصاص آخر لا يترك فينا حقاً هذا الانطباع ، بأن العالم يتغير ويختلف من شخص لآخر ، ومن شىء لآخر . إن تولوستوى أستاذ عالم العزلة البدائية ، الذى وجد قبل أن يراه الناس ، وقبل أن يخطر لهم أن يروا أنفسهم فى بعضهم البعض . لقد أدرك جوركى هذه البدائية^(٣) حينما شبهه باله روسى «يلبس على عرش من خشب الإسفندان تحت شجرة الليمون الذهبية ، قد لا يبدو مهيباً جداً ، ولكن قد يكون أمكر من جميع الآلهة الآخرين .»

إن بير لا يحاول لغير ماداع أو على غير طائل ، أن يقلل من قدر نفسه قدر طاقته فى حجرة المرض حيث يرقد والده ، «وضع يديه الضخمتين فى صورة متماثلة على ركبتيه فى الوضع البسيط لتمثال مصرى .» إن صورة هذه التماثيل التى لها رؤس الكلاب الرابضة تقدم لنا بير فى وجوده المطلق ذى الأبعاد الثلاثة ، وهو يحاول فى غير ما نجاح ألا يكون موجوداً ، ولكنه ينجح نجاحاً تاماً فى عدم انتمائه إلى جو الرواية المحيط به . فهو بجانب الشخصيات الروائية لأننا ميهبلوفنا والأميرات من آل بيزوخوفا ، ونضالهم من أجل الحقائق المرصعة ، كائن غريب منعزل عن بقية المجتمع : فهن يحفظن للرواية استمرارها ، وهو لا يحفظ لها هذا الاستمرار . أنه يختلف عنهن بمعنى مطلق أكثر من المعنى الذى تكون فيه شخصية فى رواية مختلفة عن شخصية أخرى . وهذه هى الحال مع خادام الأمير بولكونسكى الهرم ، الباتيتش ، الذى تحيطه محاكاته لسيدته بجو العزلة نفسه . فحينما يسوق العربية إلى مدينة سومولنسك المحاصرة يبدو كأنه وحيد فى العالم - «أنه» حقاً وحيد فى الحياة ، ولما كان وهم الأحداث الخارجية ذا قوة عارمة عليه فإن الشىء الوحيد الذى كان يسعى وراءه ، ولم يكن يستهدف غيره لتحقيق رغبات سيده ، قد منعه عن التقدم وأوقفه عند حده . ومع

(١) فى نقد للرواية بريجد برويفى لرواية «الحرب والسلام» أبدت ذات مرة ملاحظة لى بأنها لم تستطع «التوصل إلى أسلوبها» ، بينما هى استطاعت ذلك فى رواية «أنا كازينا» .

(٢) أشياء فى الأثر الأدبى يراد بها تحقيق غرض معين (صور بلاغية ، أسلوب خاص فى الرواية أو السرد . . . الخ) «الترجم» .

(٣) البدائية ، الفطرية : الايمان بأفضلية الحياة البسيطة المشدودة الجذور إلى الطبيعة وهى الفنية البدائية التى هى أسلوب الفن الخاص بالشعوب البدائية أو الفنين البدائين .

ذلك فإن أحداثا تتابع حوله في عناد وصلابة . وتعرض سمولنسك لقصف القنابل ، وتصاب طاهية الخانة من جرائه بكسر في فخذه بسبب شظية قنبلة أصابتها ، وشبب الحريق في مبنى مجاور . ونحن في هذه اللحظة نقرأ هذه الجملة الهادئة ، وقد أصابتنا صدمة من الشك وأصبحنا أمثل إلى عدم التصديق : «كان من الواضح أن الجمهور المحتشد يرقب السقف ويتوقع أن يخرجين لحظة وأخرى وكان الباتيتش يرقب ذلك هو أيضا . » ان اندماجه بنفسه في الاستجابة الجماهيرية اندماجا ينشأ عنه ارتباط عاطفى وثيق بهم لا يوضح لنا طبيعة الأحداث غير المألوفة فحسب ، ولكن يجعلنا ايضا ندرك الحقيقة ، وهى أن الباتيتش بشر ، له الصفات الغربية نفسها ، وله مخاوفه ورغباته . ومع ذلك فكيف غفلنا عن هذا ، حين عرفناه في عزلة فرديته .

ولكى «نصور الانسان ككل في المجتمع كله» ، فإن الواقعية الاشتراكية تأخذ بعين الاعتبار الفرد والنمط أيضا ولكنها (أى الواقعية الاشتراكية) تطالب بصلة منهجية صارمة بين الاثنين . وفي «قصص كنتربورى»^(١) التى تسهم في المرح والحيوية البدائية نفسها مثل «الحرب والسلام» ، تتحقق هذه الصلة بالفن ولصالح الفن ، وليس طبقا لنظرية اجتماعية . إن تشوسر يبدأ عمله بوصف شخصيات في مقدمته بلغة رعوية ، ويجسد الخصائص الأساسية لها تجسيدا كاملا ، ولكن الشخصيات حينها تتحدث وتروى قصصها تترك فينا انطبعا مختلفا عن نفسها ، وكأن المتحدث لم يستطع - طبيعى جدا - أن يفهم نفسه بلغة الصورة الوصفية الأدبية الرعوية التى يبدعها تشوسر . ان المتحدث لا ينكر النمط الذى يقدمه تشوسر ولا يتبرأ منه ، ولكنه يعزله ويتركه في مكان آخر . وبعد أن نكون قد تأملنا النمط ، نسمع الرجل ويصبح الاثنان أبعد ما يكونا عن الاندماج ليقدمنا لنا معا «الانسان ككل في المجتمع» . والشخصيات في الواقع تكشف لنا مدى ما في هذه الفكرة من الناحية النظرية غير العملية . إن الثغرة الواسعة بين الوصف الموضوعى والتعبير عن الذات ، التى يظهرها هذا الفن العبقري الممتع للعقل أيضا ، تبدو غير قابلة لإقامة جسر عبرها . ونحن لا نستطيع من أعمال تشوسر أن نتأكد من روحه وطابعه بأكثر مما نستطيع أن نتأكد من طابع تولوستوى من رواية «الحرب والسلام» ، على الرغم من أن هذا الطابع في معاصره لانجلاند^(٢) لا يمكن أن يخطئه أحد . فمثلا ، ما شعورنا نحو «حكاية» ؟ أهى ضرب من الأضحوكة ، أو هى وسيلة تشوسر وطريقته في عزل شخصيته عزلا تاما عن

(١) من تأليف تشوسر ، جيوفرى : (١٣٤٠ - ١٤٠٠) .

(٢) لانجلاند ، وليم (١٣٣٠ - ١٤٠٠) ؟ شاعر انجليزى .

زملائه الصحيح^(١) ؟ هذه الأنواع من العزل يمكن تحقيقها بصورة أكثر شكلية وتطرفا في فن العصور الوسطى وعصر النهضة أكثر مما يمكن تحقيقها في عصر الرواية ، وفي رواية «الحرب والسلام» يذكرنا وجود هذه الألوان من الفصل أو العزل مرة ثانية كيف يمكن أن يضللنا الحكم عليها بلغة الرواية . ان «قصص كاتربوري يمكن أن تقدم للقراء الانجليز دليلا أكثر تأكيدا لهذه الجوانب من عمل تولوستوى أكثر مما يستطيعه ثاكرى أو جين أوستن .

إنه لمن الأهمية بكان ، أيضا أن تشوسر - شأن تولوستوى - خبير^(٢) مبتهج وعميق بالرضا الذاتي - ويستطيع حقا أن يكون أكثر ثباتا على المبدأ حتى من تولوستوى الذى يسمح لشخصياته بحرية كاملة من الرضا الذاتى . إن تولوستوى عرضة لأن يعرض فنه الشبيه بالآله الذى يهب الفردية للإنسان ، بالتدخل فى شخصيته الذاتية بوصفه انسانا . ان نجاح الباتيتش ، أورويا أندور لشجرة البلوط ، والفتيات الصغيرات يسرقن البرقوق ، يجب أن توضع مقابل زيارة ناتاشا لدار الأوبرا . إن تولوستوى هنا مصمم على «أن يجعلها غريبة» ، وهذا هو ما يجب أن يفعله بنفسه - فهو لا ينجح أبدا فى أن يجعل احدى شخصياته تفعل هذا فى صورة تحمله على الاقتناع بها . ففى مشهد الأوبرا يحاول أن يجعل ناتاشا تفعل هذا «لقد عرفت كل ما كان المشهد يقصد أن يقدمه ، ولكنه كان مفتعلا افتعالا صارخا» . وغير طبيعى إلى حد أنها شعرت أولا بالخجل من أجل الممثلين ثم ضحكت منهم . إن العملية كلها التى جعلت شعور ناتاشا وشعور المشاهدين الآخرين يتباين بعضه مع بعض ، ثم يتطلب ويتوافق قوية وفعالة ، ولكنها حسب أرفع مقاييس تولوستوى ، غير متقنة بصورة تلفت النظر . إنها تذكرنا كيف كان يحتفل أن يعالج بها فلوبيير «مدام بوفارى» فى مثل هذا الوضع .

جلست هيلين التى كادت تكون عارية بجوارها ، وهى تبسم لكل شخص الابتسامة نفسها ، وقد منحت ناتاشا مثل هذه الابتسامة تماما لبوريس .

(١) قصص كاتربوري تأليف جيوفرى تشوسر : جمع تشوسر حشدا يمثل كل فرد فيه نمطا معيناً أو طبقة معينة من الشعب الانجليزى بحيث يكون هذا الحشد فى مجموعه صورة كاملة متكاملة للشعب بأسره . وقد استثنى تشوسر طبقة النبلاء والاشراف لأنها ليست فى رأيه من الشعب ، كما غض النظر عن الخارجين على القانون لأنهم - كما يرى - ليسوا من صميم المجتمع ، أذ هم لا يخضعون له ولكنهم يعتدون عليه . واجتمع أفراد هذا الحشد فى حانة حيث يبدون حجبا إلى مزار أحد القديسين ولكنهم يقطعوا الطريق والوقت دون ملال أو كلال أخذ كل منهم يقص حكاية . . . ومن مجموع هذه الحكايات تكونت «قصص كاتربوري» .

(٢) الخبير . المتمكن من تقنية فن من الفنون أو أصوله إلى حد يؤهله لإطلاق حكم نقدى فيه .

هل كان حقاً بمقاييس حسن التمييز عند تولوستوى أنها منحتة مثل هذه الابتسامة «تماماً؟» ألم يكن من الأصح القول بأنها كانت (أى الابتسامة) - وهى مزيج من العرف الذى حاولت اتباعه واظهار الشعور الذى ارادت التأثير به - أكثر شبيهاً بالمظهر الذى واجهته به ناتاشا الأميرة مارى فى تلك المناسبة المشثومة فى لقاءهما الأول؟ ولكن رؤيا تولوستوى حينها يحاط بالاكثاف العارية تكون عرضة لأن تصبح غير واضحة قليلاً . انه مصمم على أن بيئة الأوبرا المفسدة سوف تحمل - دون ريب - ناتاشا على قبول الموقف بوصفه ممتعا ومثيرا حينها يكون فى الواقع ثافها بذثيا فإن أخطر أنماط المناورات التولوستانية وأكثرها عمقا ، ونادر ندرة تسترعى الانتباه فى «الحرب والسلام» وتختلف اختلافا بينا عن الأساليب المغايرة التى اتبعها موزار وفولتير ، والتى رأيناها فى المشاهد التى تجمع هيلين والأمير فاسيلى فى خطبة ببير وهناك بدت الفكرة الأساسية مثل لحن موسيقى يعزف تلقائيا : وهنا يبدو نشاذا غير مصقول لفلوير أو موبسان ، بومضة من النجاح لاتبدو مغايرة لنجاحها .

وفى الواقع فإن تفصيلا واحدا يظهر لنا أنه كان من المستحيل حقاً على ناتاشا أن تتمكن من مشاهدة الفصل الثالث بالطريقة التى نسبت إليها تماما .

وقف فى الوسط رجل وامرأة ، ربما قصدا أن يكونا ملكا وملكة . لوح الملك بيده اليمنى ومن الواضح أنه كان عصبى المزاج وأنشد أغنية بصوت قبيح جدا ، وجلس على عرش أرجوانى والممثلة ، التى كانت فى رداء أبيض فى أول الأمر ثم فى ثوب أزرق أصبحت عارية الآن الا من ثوب خارجى فضفاض وقد تركت شعرها يتهدل على جسدها وذهبت واحدة من الممثلات ذات ساقين مكتنزتين وذراعين نحيلتين ، إلى جزء جانبي من خشبة المسرح لا يراه النظارة لكى تصلح من شأن الصدار^(١) الذى تريديه ، ثم سارت فى وسط خشبة المسرح وبدأت تقفز بخفة ورشاقة فى الهواء وهى ترفس بسرعة إحدى الساقين بالأخرى .

كانت ناتاشا تستطيع أن تراها وهى تذهب إلى ذلك الجزء من المسرح الذى حيث لا يراها النظارة وهى فيه (الدهاليز المحاذية للحجرات) Kulisi وقد رآها تولوستوى وحده . وبعد أن نجح فى تحقيق هدفه أسرع إلى إضافة هذا المشهد إلى نهاية الفصل فى تأنق^(٢) يبانى محكم . وقد عبر النظارة عن استحسانهم بالصياح لدوبورت نجم التمثيل .

(١) الصدار : الجزء الأعلى من ثوب المرأة .

(٢) تعبير يصطنع لغرض بلاغى صرف .

لم تشعر ناتاشا حينذاك بغرابة في ذلك . ونظرت فيها حولها فرحة مسرورة ، وهي تبتسم في ابتهاج .

سألت هيلين ، وهي تستدير نحوها : « أليس دوبورت رائعا ؟ »

أجابت ناتاشا : « آوه ، بلى ! » .

إن هذه النقطة تبدو أكثر وضوحا في النص الروسي لأن سؤال هيلين وإجابة ناتاشا كانت بالفرنسية . إنها لحظة من اللحظات القليلة نسبيا في الكتاب حينما تكون المعادلة الفرنسية (زيف تافه ، روسي = الواقعية الطبيعية) غير بارعة ، وصريحة غير متحفظة إلى حد بعيد . إنها أيضا واحدة من الفرص القليلة التي يكون فيها تناقض بين لونين من الحياة ، حياة حقيقية وأخرى غير حقيقية ، ويكاد يكون هذا التباين بين ما أطلق عليه لوكاس : « الحقيقة الرأسمالية والحقيقة كحقيقة واقعية » .

إن نبينا أدق وأعرق يوجد بين تقديم تولوستوي لمختلف انماط الرضا - الذاتي كالفرق بين الرضا - الذاتي Samodovolnost الطبيعي لناتاشا والرضا - الذاتي المضحك الذي ينتشر في كل المجتمع : إن الأول ينبع من الاحساس الذاتي القوي بالحياة له ، والثاني زائف ، يسببه الافتراض الاجتماعي بأن كل ما هو سائد في عصر من العصور يجب أن يكون رائعا . إن ابتهاج ناتاشا الحقيقي هو ابتهاج آلى مثل عملية جسدية . «لقد كانت مبهجة لأنها ظلت حزينة زمنا طويلا جدا ، ولأنها كانت تشعر بالصحة والعافية» . وحينما خاب فأنها قبل خطبتها لأن الأمير أندور لم يعد ، عادت إلى «مزاجها المفضل عندها الأثير لديها : حبها لنفسها واستمتاعها بنفسها» . إن مناجاتها الداخلية مثل مناجاة أى شخص آخر : كم هي مخلوقة فاتنة تلك الفتاة ناتاشا ! انها جميلة ، ذات مقدرة غنائية ، في ميعة الصبا ، لا تقلق راحة أحد - فعلينا أن نتركها في سلام» ولكنها تشعر لفورها بأنها لا تستطيع أن تبقى في سلام . إن الرضا الذاتي Samodovolnost الحقيقي يهرع إليها كالقدر المحتوم بواسطة عملية العيش بالتناوب : من البهجة الذاتية ، إلى الاهتياج ، إلى اليأس ثم يعود فيتوالى ثانية من جديد . إن هؤلاء الذين يناصرهم تولوستوي وحدهم ، ونحن نظاهرمهم ، من مثل فيرا وبرج ، يستطيعون أن يحققوا لأنفسهم الرضا - الذاتي الوطيد . ففي عالم «الحرب والسلام» يدعو إلى السوليبيزم ، والغرور يتعرف على الغرور الذي يشبهه ويحبه وهكذا يرى برج ذاته في فيرا ويعتقد «أن هذه المرأة يجب أن تكون زوجي^(١)» ، وهكذا يتعرف أندور على ناتاشا . إن أندور وناتاشا كلاهما يجد في البحث عن مطالبهما

(١) وردت بالألمانية في النص : Das soll mein weib werden

ويجعل من نفسه قناة لتدفق الخبرة ، هو على المستوى العقلي الواعى وهى على المستوى الجسدى اللاواعى ولا يكون الرضا - الذائق متلاثما مع البحث عنه الا عند تولوستوى والحق أنه يكون جزءا منه ، ان تولوستوى الشاب فى «سباستوبول» لاحظ ملاحظة - هى من خصائصه - على الرضا - الذائق Samodovolnst الذى يتكشف عن وجوه اختلاف صارخة عند مقابلته بالدور الأساسى الخفى الذى يلعبه فى «الحرب والسلام» .

غرور ! غرور ، غرور ! فى كل مكان حتى على حافة القبر ، وبين الناس الذين هم على استعداد للموت من أجل قضية نبيلة . قضية الغرور ، يبدو أنه السمة المميزة لزماننا ومرضه الخاص به كيف حدث أنه لم يرد ذكر بين اسلافنا لهذه العاطفة كما ورد ذكر مرض الجدرى والهيضة ؟^(١) وكيف حدث أن لنا فى زماننا ثلاثة أنماط فقط من الناس هؤلاء الذين يعتبرون الغرور حقيقة محتومة قائمة ولذا فان لها ما يبررها ، والذين يخضعون لها طائعين مختارين وبحض حريتهم ، ثم هؤلاء الذين يسلكون فى الحياة بصورة لاشعورية وفى عبودية تحت تأثيرها ؟ لماذا يتحدث الشعراء من مثل هوميرو وشكسبير عن الحب ، والمجد والمعاناة بينما أدب اليوم يخوض قصة لانهاية لها من الترفع والغرور ؟ .

إنه لما يسترعى الانتباه أن الادراك الحسى الذى انتج هذا التحذير اللطيف فى صورته الفجة (انه لبيد وأن تولوستوى كان يقرأ ثاكري ولم يكن قد قرأ الإلياذة أو الملك لير بكثير من الاهتمام) قد واد نفسه فى مبدأ تصوير الشخصيات الذى يكمن فى صميم الرواية كلها .

١١ - الحرب

فى الحرب يكون الرضا الذائق ذا أهمية أساسية ومبعث الهام .

من الواضح أنه لم يكن يفكر فى شيء فى ذلك الوقت ما عدا أنه كان يسير أمام قائده بخطوات جميلة . وبالرضا الذائق الذى يملأ الرجل وهو يسير فى عرض عسكري ، كان يخطو فى خفة على ساقيه القويتين ، وكأنه سفين يبحر عباب البحر بدون أدنى جهد ، وهذه الخفة كانت على النقيض من الخطوات الثقيلة للجند الذين يسايرونه . وكان على ساقه نصل رفيع مجرد من غمده (سيف^(٢) ضالع صغير أعقف أكثر شبها باللعبة منه بالسلاح) وكان ينظر حواله ، ويتنقل ببصره بين القائد ومؤخرة المسيرة ، وكان يدور بجسمه القوى كله دون إخلال بالخطوات .

(١) الهيضة : الكوليرا .

(٢) السيف الضالع : سيف وحيد الحد اعقف قليلا يستعمله الفرسان .

«أكثر شبيها باللعبة منه بالسلاح» - طبعى ! فهو ليس بحاجة إلى سلاح ، وقد تسليح تسليحا كاملا بأحاساسه بنفسه . نحن شجعان لأن تعلقنا بأنفسنا لا ينقسم بسهولة بالإتصال المباشر بأخطار الحروب المعروفة - فليست أنفسنا أبدا هى تلك التى ستقتل . (والحق أن الضابط الذى وصفه الكاتب فى هذه الفقرة قد صرعه رصاصا فى الصفحة التالية) . إن للشجاعة جوانب كثيرة ، ولكن معظمها يعتمد على القدرة على خلق عالم خاص بنا - كما يفعل بيتيا قبل موته - فى وسط ظروف غريبة علينا . إن نيكولاس يكتشف أن المرء لا يستطيع أن يتعود على أن تصوب إليه البنادق ، ولكن السرى يكتفى فى أن الإنسان يكون مفكرا فى شىء ما ، وفى أنه أحد المحظوظين الذين ليس لديهم ما يزعجهم فى عمل هذا ، وليس هناك ما يزعج توشين ، الذى يرى فى بنادق الأعداء المصوبة إليه رجالا يدخنون الغليون ينظرون إليه . «ومن منظر هذه الأشياء جميعا يتكون عالم وهمى يستولى على عقله ويمنحه المتعة» . ونحن نتذكر العالم الذى اكتشفه بير وهو سجين .

ولكن ما يبدو كذلك أنه يتجاوز صفة الشجاعة عند الرجال هو استغراقهم فى المعركة بحيث يكشفون عن عزلتهم المحزنة إن الضابط السعيد كان أصلا عاطلا من كل شعور إلا شعوره بنفسه . حينما سقط لم يشعر به أحد على الإطلاق . إن الضابط الذى يخبر بير عن وضع الخنادق وتجهيزها قبل موقعة بورودنيو يفعل هذا «وعلى وجهه إبتسامة الرضا» لأنه قد ساعد فى بنائها . ثم يستمر فى حديثه ليقول ، وكأنه يستشعر اعتزازا شخصيا من تلك الحقبة ، إن «كثيرا من الرجال سوف يكونون فى عداد المفقودين غدا . فهو لا يستطيع أن يفصل هذا عن زهوه بالتملك ، ولا يتوقع منه أحد أن يفعل هذا ، ولكن الرقيب^(١) الذى معه يعترض عند هذه النقطة ، «ويظهر الضابط بمظهر المرتبك ، وكأنه قد أدرك أن المرء ينبغي له أن يفكر فى عدد من سيفقدون فى الغد ، ولكن لا ينبغي له أن يتحدث عنه» . ونحن نذكر النظرة الراضية - «مثل نظرة ولد سعيد عاشق» - «على وجه نابليون التى نراها قبل معركة أوسترلتز ، حينما يتبين أن تكهناته قد تحققت» ، وأنا فى مثل تلك اللحظات نرى الارتباط الرهيب بين السولسزم والقوة . إن الضابط الروسى يدرك ولو أن ذلك يكون بعد فوات الأوان بزم طويل إن المرء لا يستطيع أن يتحدث عن قدر الرجال وكأنه جزء من رضا الإنسان الشخصى - إن برج فى نطاقه الصغير ، ونابليون فى نطاقه الرهيب ، ليس لهما مثل هذا الإدراك . لأن التخلّى عن موسكو - عند برج - يعنى مصدر رضا ومسرة ، لما سوف يتيح له من فرصة الحصول على «الشوفنيرة» التى طالما تأقت نفس «فيرا العزيزة للحصول عليها» . وعن طريق نقل الصور المتعددة للانهماك فى الشئون الذاتية بلمسات

(١) الجاويش .

مثل هذه ، يضيف تولوستوى الواقعية الحية لاتبجائه النظرى على تاريخ «عظماء الرجال» ، الذين يعتقدون أنهم يصنعون الأحداث ويؤثرون فيها وهم الذين - فى الحقيقة والواقع - يكونون فى قبضة قوى ليس بمقدورهم إدراكها أو السيطرة عليها . فليس فى مقدور برج ، أو نابليون ، أن يتحاميا رؤية كل شىء بوصفه قد أعد لفائدتها ، أو نزولا عند إرادتها ، أكثر مما يستطيع نيكولاى أو باجريش أن يتحاميا غريزتهما لعمل ما هو صحيح فى اللحظة الصحيحة فى أزماتها فى أثناء الحرب كما فى أثناء الصيد .

إن أكثر اللحظات إثارة فى سياق الأحداث الحربية وتسلسلها فى «الحرب والسلام» تنتج عن إزالة العزلة الذاتية اللامعقولة المروعة التى تكشف عنها الحرب بهذا الوضوح . ففى مثل هذه اللحظات يبدو الناس على اتصال طبيعى بعضهم ببعض . ومثل هذا يحدث فى المعسكر عشية اليوم السابق لموت بير .

سأل الرجل الذى جاء إلى العربية : «وما ذلك الذى تشحذه ؟»

«لماذا ؟ إنه السيف الضالع لهذا السيد» .

قال الرجل الذى بدا لييتيا أنه من جند الهوصار : «هل تركت القلح هنا ؟» .

إنه هناك بجوار العجلة . «وأخذ جندى الهوصار القلح . وقال ملاحظا ، وهو يتنأب ، وقد هم بالإنصراف : سوف يبرز ضوء النهار حالا» .

ومثل آخر يحدث فى المعسكر عند الغسق^(١) بعد بورودينو ، إذ يقدم بعض الجنود الطعام إلى بير ، ثم يعود إلى عالمه الخاص به حينها يعثر عليه الخوذى الذى يعمل معه . توقف الجنود .

قال أحدهم : «حسن ، لقد وجدت بنى قومك إذن ؟»

«حسن ، واستودعك الله ، يابابوتر كيريلوفتش ، أليس كذلك ؟»

وقالت أصوات أخرى : «وداعا يابابوتر كيريلوفتش» .

إن مثل هذه اللحظات فى تولوستوى ليست ذات تأثير عدوانى «للمعية^(٢)» - كان يكره التأكيد الألمانى للجواب التى فيها معنى الرفيق فى الحرب - ولا يوجد فى بساطتها أثر لما هو مؤكد . فهى تبرز بأسلوبها العجيب المؤثر فى القصص فحسب ، والتسليم بأنها تصدر عن

(١) ظلمة أول الليل .

(٢) حالة أوصفة أو ظرف كون الناس بعضهم مع بعض .

الاستغراق الذاق في التفكير . فهل هي (أى مثل هذه اللحظات) مثيرة للمشاعر لأنها تسجل التوقف الخاطف «لأغتراب الطبقة العليا المعتاد عن الطبقات الأخرى» الذي أشار إليه تولوستوى بوصفه السمة السائدة للعصر ؟ أو لأنها تؤكده (الإغتراب) ؟ ربما كان الإثنين كلاهما . إن الجنود الذي يودعون بيير في الظلام ، وجندى الهوصار الذي ييجى ليأخذ القدح ، والذي - بعد ملاحظة عابرة - ربما كان قد أختفى ، كما يشعر بيتيا - هم جميعا حقيقيون بصورة خارقة ، وهميون على غير المألوف . . أشباح لإجهاد بيير العصبي واهتياج بيتيا .

إن تولوستوى في قصصه الحربى مرن مرونة جديدة بالإعجاب ، وقادر على إحداث التغييرات غير المتوقعة ، فهو مثل شكسبير ، الذى يفيد حيناً فائدة مباشرة من هولشند^(١) ، أو بلوتارك^(٢) ، وحيناً آخر يبتكر حادثة جمعها بطريقته الخاصة ، لأن تولوستوى يستطيع على حين غرة ، أن يختار أتباع وصف تاريخى تقليدى يكاد يكون حرفياً ، كما يفعل حين يصف الكولونيل الأسير الذى يقدم إلى نابليون بعد موقعة أوسترلتز .

سأل نابليون : «هل أنت قائد حرس فرسان الإمبراطور الكسندر ؟»

أجاب ريبين : «كنت قائد سرية خيالة»

قال نابليون : «إن الكتيبة التى كانت تحت امرتك قد قامت بواجبها بشرف»

فقال ريبين : «إن ثناء القائد العظيم هو أسمى مكافأة يحصل عليها الجندى»

قال نابليون : «وأل أمنحك هذه المكافأة مسروراً» ثم أضاف سائلاً : «ومن يكون الشاب الذى بجوارك ؟» فأعطى الأمير اسمه : الملازم سختيلين .

«وإذا نابليون ينظر إليه قال مبتسماً : إنه صغير السن بحيث لم يكن ينبغى له أن ييجى إلى هنا ويتدخل بيننا» .

قال سختيلين بصوت متهدج : «إن السن لا تقف حائلاً في سبيل الشجاعة» .

قال نابليون : «ياها من إجابة جميلة» . و«لسوف تبلغ شأوا عظيماً أيها الشاب»^(٣) .

(١) مؤرخ من عصر الملكة إليزابيث وأحد المصادر التى رجع إليها شكسبير عند كتابة مسرحياته التاريخية .

(٢) مؤرخ اغريقى ومعلم اخلاقى (١٢٥ - ٤٥ ق . م) مصدر هام لكتاب العصر الاليزابيثى في اعماله من ترجمة نورث .

(٣) نقل تولوستوى هذه العبارة من كتاب «حرب ١٨٠٥» لمؤلفه دانييلفسكى ، وهو نفسه الذى ترجم الحادثة العرضية الواقعية في سياق القصة عن الفرنسية من مذكرات الأمير ريبين .

وهذه هي الصورة التي رأى المشتركون في هذا الحديث أنفسهم عليها في تلك اللحظة ، حتى أن تولوستوى في هذه المرة وحدها يلمع إلى أن سخف الوصف التاريخي ومنافاته للعقل يتناسب تناسباً تاماً مع حقيقة ما حدث . إن اللوحة التاريخية الصغيرة قد تنبه إليها الأمير أندرو اللاتاريخي ، الذي بهر وذهل كمن فقد صوابه من ضربة هوت على رأسه فعاد لا يستطيع أن يلعب الدور نفسه ، ويرى التمثيلية الخزرية^(١) كلها تستحوذ على انتباه الآخرين ، وهي عاطلة من المعنى ، «إذا ما قورنت بالساء الشاخنة المنصفة الرحيمة» . وحينها يتوجه نابليون إليه بالخطاب لا ينبس ببنت شفة . ولكن نابليون يكون مستغرقاً كل الاستغراق في رضائه عن نفسه بحيث لم يلحظ هذه المساعدة السريعة .

توجد لوحتان لمعركة الأمبراطورية ، أحدهما في متحف اللوفر في باريس ، والثانية في متحف الأرميتاج في موسكو وهما متشابهتان تمام التشابه ، غير أن الأولى تصور صفوف المقاتلين الفرنسيين والأخرى صفوف المقاتلين من الروس وقد أُنْجِه كل وجه في الصورة إلى مركزها : الجندي الجريح يحدق بنظرات مفعمة بالعاطفة نحو نابليون أو تجاه كوتوزوف ، والضابط أركان الحرب إذ يشجع ويطرى الضباط يكمل الدائرة . إن تولوستوى يرسم الصورة الكلاسيكية الباقية على الزمن كما يصور أو تشيلو^(٢) ، أو بيسرو^(٣) ، أو فيلاسكس^(٤) ، بينما يجب عليه أن يفعل عكس ذلك . إن الوجوه التي يصورها ، مثل الوجوه التي يرسمونها ، تتسم بالرعب أو الهدوء الفوتوغرافيين^(٥) ، فهي وجوه غارقة في عزلتها استغراقها في وجودها الذاتي . ولكنه يعرف ، أيضاً ، أن هناك لحظات في الحرب حيناً - لكي نواصل تقديم الأمثلة المشابهة من التصوير - تكون واقعية شخصيات مصورين كجيران^(٦) وديفيد^(٧) سريعة الزوال ، وصدقها قصيراً لأمد ، وأن التكوينات التي يتخيلونها «يمكن» أن تحظر بالبال . أن ستندال ، على الرغم من أنه كان أستاذة ، باعترافه ، في فن وصف الحرب ، ربما لم يكن ليعرف هذا . إن ستندال كان يمكن أن يعلق

(١) لعبة قوامها مشهد تمثيلي يصور مقاطع كلمة معينة يطلب إلى المشترك في اللعبة أن يحزرها .

(٢) مصور ومثال فلورنسي (١٣٩٦ - ١٤٧٥)

(٣) المصور بيترو ديلافانسكا من بلدة بوجوسان سيبولكرو في توسكنيا

(٤) ديجورودر ييجوز فيلاسكي دي سيلفا (١٥٩٩ - ١٦٦٠) ولد في اسبيلية ولكن من أصل برتغالي مصور مشهور برسم الخيول والمعارك الحربية .

(٥) فوتوغرافي تعني ممثل البشر بمثل دقة الصورة الفوتوغرافية .

(٦) جيران ، بارون فرنسوا (١٧٧٠ - ١٨٣٧) ولد في روما ، وتعلم على ديفيد من ١٧٨٦ - فصاعداً وذاعت شهرته كمصور للأشخاص في ١٧٩٥ ونافسه في الامبراطورية الأولى في البلاط

(٧) ديفيد ، جاك لويس (١٧٤٨ - ١٨٢٥) كان زعيم المدرسة النيو كلاسيكية في التصوير وأستاذاً لكثيرين من مشاهير الفنانين ، مثل جيران ، وجرو ، وأنجر .

على هذا المشهد (مثل ملاحظته على فابريس «وهو يصغى إلى الصمت») لئى يبين أنه أدرك أن الحرب لا تشبه قط تلك الصور التى يبدعها الفنانون لها والأوصاف التى يصوغها المؤرخون فيها . ويبدو أن - تولوستوى يعرف أن حقيقة الحرب وواقعها - مثل حقيقة الحياة نفسها وواقعها - يمكن أن تظهر فى كل شكل ممكن .

ان ثمت حالة ممتعة من التقنية ، هى تلك التى يمكن أن نطلق عليها «الرعى المضاد» ، حينما يضع تولوستوى «الكليشيه» مقابل وصفه الشخصى لما قد حدث فعلا . لقد أسر الفرنسيون ما ظنوه أحد جنود القوزاق ، «فتى الدون» ، ولكننا نعرف أن هذا القوزاقى لم يكن سوى لافروشكا ، خادم نيكولاس روستوف . وحين يثق من أنه فى محضر نابليون ، يتمصص لتوه روح الحادثة ، ويصطنع سياء الخشية والدهشة حينما يكشف الشخص الشبيه بالآله عن حقيقة هويته ، ويقدم «لفتى الدون» هدية مناسبة ، ويأمر «كما يقول المؤرخ الفرنسى تيير» باطلاق سراحه «كطائر يعود إلى مراتع نشأته» . وهكذا يلمح تولوستوى إلى أن الرعى صالح بما فيه الكفاية للفرنسيين ، الذين يرون كل الحياة بلغته (١) «ومثل آخر لهذا هو أشارات الكابتن رامبلا المتتالية إلى «أمى الفقيرة» (٢) . ولكننا معشر الروسيين نفضل الصدق . فنادرا ما نكاد نلاحظ أنه لئى نكشف عن «الصدق الخالص» يلجأ تولوستوى إلى المصادفة الممتازة التى تقدم لنا «القوزاقى» فى شخص صديقنا القديم لافروشكا . اذ ماذا كان يمكن أن يحدث لو أن المؤرخ الفرنسى تيير كان على صواب ، وأن السجين كان قد تأثر حقا حينما أعلموه بحقيقة شخصية نابليون ؟

وعلى العموم ، فعلى الرغم من ذلك ، فان تولوستوى فى «الحرب والسلام» يحتال للأمر لئى يحمل شخصياته مسئولية المصادفة ، والإفراط فى التبسيط ، بل حتى ولعه الشديد فى فهرسة أنماط الشخصيات : فهو لا يكلف نفسه مثونة تحمل مسئولياتهم بنفسه فحينما ينقذ نيكولاى الأميرة مارى فانه يفعل ذلك لأن هذا هو السنن الذى يجب أن تجري عليه الأمور .

«فحينما رأته وجهه الروسى ، وتعرفت عليه من خلال حديثه ومشيته ، التى يتميز بها الرجل الذى من طبقتها ، رنت إليه بنظرة محدقة واضحة يسهل فهمها ، وجعلت تتحدث

(١) الأسلوب الرعى .

(٢) وردت باللغة الفرنسية Ma pauvre mere فى النص .

إليه بصوت يرتعد عاطفة . وللفور بدت الأمور في عيني رستوف كأن شيئا رومانسيا كان يوجد في هذا اللقاء . « فتاة عزلاء مجردة من وسائل الدفاع ، قد سحقها الأسى ، وحيدة ، مخدولة تخلى عنها الأهل والصحاب وتركوها تحت رحمة الفلاحين الأجلاف الثائرين ! « وأى قدر عجيب هذا الذى جاء بى إلى هنا ؟ » بهذا فكر روستوف ، إذ هو يستمع إلى حديثها وينظر إلى وجهها .

وفي هذا الوصف خلا جملة واحدة - سمة من الأثر التاريخي التكميلى^(١) ، مثل « روستلاف » رومانس ١٨١٢ لمؤلفها زاجوسكن وهى التى كان تولوستوى قد قرأها واستمتع بها . ولكن روستوف - لا تولوستوى - هو الذى يشده هذا الاجتماع بوصفه رومانسيا . وتحل استجابته^(٢) البسيطة لهذا الحدث تولوستوى من تبعة أية اعتبارات أخرى للدوافع الغربية المبهمة التى لا يسبر غورها لفلاحى بوجوشاروفو ، الذين منعوا الأميرة مارى من الرحيل . ويتحول عنادهم وتصلبهم إلى خضوع وادع من جانب روستوف ، الذى يصدر فى سلوكه عن الغريزة كما يصدر فى أفعاله ، حينما يمارس الصيد ، وهو يسبهم ويسىء معاملتهم وبنهال عليهم بضربات متوالية . ويدرك الباتيتش لغوره أن « هذه الفعلة التى تنافى العقل والمنطق ربما تمخضت عن نتائج طيبة » ، لأنه يعلم أن « الطريقة الأساسية لأكراهم على الطاعة هى ألا يظهر لهم أن من المحتمل أن يخامره الشك فى أنهم قد يعصون » ، وهذا أيضا مثل ، أشياء كثيرة أخرى فى الكتاب ، موقف للكاتب مماثل لموقفه من قارئه . فتولوستوى يشير إلى أن رجال ١٨١٢ قد أعادوا هذا العهد إلى وضعه الصحيح بالمعنى الاجتماعى والحربى على السواء ، بما جيلوا عليه من السلوك الغريزى الوائق ، ولكن روستوف نفسه ، بما فيه من رومانسية بريئة ، ولاستجابته الساذجة ، هو الذى يتحمل الثقل الحقيقى لمثل أية معان متضمنة فى هذه .

ففى قصة صدرت فى وقت مبكر جدا ، هى قصة « قطع الأشجار » ، يعطينا تولوستوى نتائج تحليله الشخصى للأنماط الحربية .

إن هذه الأنماط الأساسية ، تضم كثيرا من الأقسام الفرعية ، هى :

١ - الخاضعون .

٢ - المستبدون .

٣ - المتهورون .

(١) الأثر الذى ينتج لمجرد كسب المال .

(٢) روستوف .

والخاضعون ينقسمون إلى :
(أ) الخاضعون في هدوء ، (ب) الخاضعون الصاخبون .

والمستبدون ينقسمون إلى :
(أ) المستبدون في صرامة ، (ب) والمستبدون الدبلوماسيون .
والمتهورون ينقسمون إلى :
(أ) المتهورون في صورة مسلية (ب) والمتهورون المضمرون الشر .

وفي «الحرب والسلام» أجرى بوريس - لاتولستوى - ذو العينين الصغيرتين المدورتين اللتين تموران ببريق الرغبة والطمع لونا مشابها من التحليل من خلال تجربته وخبرته الحربية ، وخلص إلى أنه بالإضافة إلى طاعة السلطة الكهنوتية «المنصوص عليها في المدونة العسكرية» . كان يوجد ضرب آخر من السلطة الكهنوتية في الدوائر الحربية التي كانت تقوم على أساس المولد ، والثقة ، والطابع الشخصي وتعتمد أيضا على كون الشخص «واحد من رجالنا» ، وينضم إلى هؤلاء «المتفاهمون» أو المتعاطفون معنا . وهو يتحقق من هذا في أوضح صوره وأجلاها حينما يرى الأمير أندرو يرعى جنرالا هرما خنوعا ذا وجه أرجواني اللون ، وقد أصبح «أكثر من أى وقت مضى مصرا على أن أداء الخدمة العسكرية في المستقبل لن يكون طبقا لمجموعة القوانين المكتوبة ولكن تحت حكم هذا القانون غير المكتوب» وبما لاشك فيه أن تولوستوى الشاب قد اتخذ ذلك الضرب من القرار نفسه . ولكن اكتشاف بوريس يلقى اعتراضا فوريا جديرا بالسخرية منه ، لأن الجنرال الهرم «من الواضح أنه لا يشارك بوريس مفهومه عن مزايا مجموعة القوانين غير المكتوبة في الطاعة» ، ويحلق في وجهه بصرامة شديدة لدرجة أنه هو نفسه يصبح متذللا خنوعا . ويمثل هذه الأساليب يخضع تولوستوى نفسه وطرائقه خضوعا حقيقيا للشخصية الفردية أو الذاتية وتأثيرها في تعاقب أحداث الكتاب . إنه يسبغ على شخصياته كل قدراته وثمره تحليله ، وليس من الضروري أن يخلعها على هؤلاء الذين يتعاطف معهم أكثر من غيرهم .

لم تكن عادة تولوستوى في فهرسة الأنماط أو النماذج غير مألوفة في القصص الروسية الأخرى في عصره ، فقد مارسها جوجول بطريقته الخاصة غير الواقعية ، وفي رواية بيسيمسكى الطويلة «ألف نفس» ، التي طبعت ونشرت في عام ١٨٥٨ ، وهناك بيان مستقل واقعى لضروب العبودية المتعددة التي كان يبديها كبار الموظفين ، كما يوجد سجل حافل بالحكم والأقوال الجامعة المانعة - على غرار ما كتب تاكوى - فيما يتعلق بالكاتب . ولكن تولوستوى يتفرد من بين الكتاب بقدرته الفذة على التخلي عن مثل كل هذه التعبيرات الواضحة الاصطناع لأغراض بلاغية صرفة في «الحرب والسلام» إلى شخصياته ، والتخفى خلف كشفها السيكلوجية ، في حين يحتفظ بقدراته على التعميم بصنوف من التأكيدات أوسع أفقا .

إن تقديمه للحرب يتساقق بصورة فريدة مع نفسه ومع غيره من أحداث الرواية في اعتبار واحد : النجاح فيها يمكن بلوغه بالسلبية وحدها . يقول كوتوزوف ، « كل الأشياء يحصل عليها من يعرف فضيلة الانتظار ويستطيعه » . ولكي يبرر المرء أعماله في الحرب يجب عليه أن يخضع لقانون الحياة الأكبر ويخضع إرادته الشخصية للقدر . فكونك ناجحاً يعني أنك تدرك القوة المحركة وراء المحتوم وتحرك معها . فقبل موقعة أوسترلتر بدرك كوتوزوف إن كل شيء مقضى عليه بالاخفاق ، لأن القادة العسكريين يحاولون أن يحققوا النجاح قبل البدء في العمل ، ولكنه يعرف أنه ليس ثمة شيء يستطيع عمله ليوقفهم عند حدهم ، وعلى هذا فهو في أثناء وجوده في مجلس الحرب لا يفعل من شيء سوى أن يستسلم للنوم مذعناً للهزيمة قبل وقوعها . ان نابليون وغد الحرب الرئيسي لأنه يعتقد أنه سيدها « الحرب » : والحق أنه يكسب الحروب لأن أعداءه يحاولون أن يسلكوا السبيل نفسه الذي يسلكه لا غيره ، ولأن قائداً من مثل وایروذر أو دولجوروكوف أو الأسكندر نفسه - يسعون إلى فرض أرائهم على ميدان المعركة .

لقد سبق أن أهديت ملاحظة عن التشابه العجيب عند تولوستوي بين النشاط الجنسي للذكر والاعتداءات الجائرة المتعمدة للحرب ، وهو - على هذا الغرار - يتابع هذا التشابه حتى النهاية بأمانة بالغة حتى يتمخض عن بعض التناقضات العجيبة . ففي أثناء انعقاد المجلس قبل موقعة أوسترلتر يكون من الطبيعي أن ميلورادوفيتش ، الذي يقارن مؤخرًا بالقائد مورا ، وهو مثال للنباش^(١) العسكري يجب أن يمثل سخف^(٢) القتال حبا في القتال نفسه . إن نظريته المحدثنة التي تثير الخشية والأعجاب مع أنها تخلو من المعنى والمغزى تشبه ابتسامة أناتول كوراجين العاطلة من المعنى والمنزى . ولكن الحقيقة تواجه تولوستوي بأن كوتوزوف نفسه كان خليعاً ذائع الصيت ، يطارد النساء حتى في شيخوخته . فماذا عساه يفعل ؟ إن تولوستوي - بدلا من إخفاء الحقيقة - يأتي أفضل شيء إلى ذلك : فزيارات بيري مثلا لبیت الدعارة ، يتركها في العالم الغامض للحقيقية المزعومة - فهو يخفق في أن يجعلها حقيقة مؤكدة خياليا ، وكل ما نسمعه هو التقرير الصريح بأنه في فيلنا كان كوتوزوف قد أسلم نفسه للتبذل (اصطلاح ، مثل اصطلاح «مذبحة» أو «فسوق»^(٣) ، لا يحمل إلى القاريء أي إدراك أو فهم عملي) ونحن نراه ذات مرة يربت زوجة القس الجميلة - وهي مضيقته - أسفل ذقنها وهو يناديها «يا فاتنتي» ، ولكنه في هذه الحال - كما في حالات كثيرة

(١) النباش : حزمة زينة من ريش الخ تكون على الخوذة .

(٢) المنافاة للعقل .

(٣) الفسوق : الانغماس في الملذات الحسية .

أخرى غيرها - يبدو مثل غنوم^(١) روسى عجوز Domovoi يشرف على روتين الأسرة القديم الذى يتهده الغزو الفرنسى .

وكما أزال تولوستوى الحقيقة من غراميات كوتوزوف ، أغفل أن يذكر أنه كان قائدا عدوانيا مغامرا ، تدرب على تكتيكات سوفوروف الحربية ، وكان شريكه فى الحروب التركية . فهنا يصوغ تولوستوى تفصيلا ملحما - عجز العين المغضن الخاوى - يوحى بخبرة الجنرال القديمة فى الحرب ، فى حين أنه يصرفنا فى الوقت نفسه عن الطبيعة الحقيقة لتلك الخبرة . ان سوفوروف نفسه ، أجدر القادة الروسين جميعا بالذكر ، يحتل مكانا عجيبا مائعا فى الكتاب . فهو لم ينتسب إلى أية طائفة تولوستية ، أو إلى طائفة عشاق - الحروب - الدونجوانيين - المزهوين - اللامبالين ، مثل نابليون ، ولا إلى الصفائين^(٢) العطوفين الذين كرسوا أنفسهم للفن ، من مثل وايزودز وميلرادوفيتش وما يبعث على الأسف عند تولوستوى ، أنه يبدو ، وقد جمع بين الفتنة الشخصية الرائعة ، والذكاء ، والحماسة ، والصراحة ، ومزاج كرسه كله للحرب فى حد ذاتها . إن خطابه من حملاته العديدة ، التى لابد ان تولوستوى قد عرفها ، هى من أجود ما أبدعه الروسون من أدب «ويقول ميريسكى أنه لا يتفوق عليها إلا خطابات بوشكن وحدها» . لقد قام بخدمات جليلة للامبراطورة كاترين العظيمة حين قاوم الناصر يوجاتشيف ، وناصر الامبراطور المجنون بول على أحسن الجنرالات الفرنسيين فى إيطاليا وجبال الألب ، عندما أصبح قاب قوسين أو أدنى من الاطاحة بقوة الجمهورية الفتية الحربية . وحينما سأل زملأؤه النمساويون فى قلق عما عسى أن يكون هدفه ، أجاب فى بساطة : «باريس» . إنه لمن الواضح أن السبب الذى من أجله تحتم أن تبقى هذه الشخصية الهائلة خارج «الحرب والسلام» ، هذه الشخصية بجيشها الصغير الذى يشبه جيش هانيبال ، هو أنه كرس حياته لقائده واعتبره هو ونفسه شيئا واحدا .

ومع ذلك فهو لم يترك خارجا بكل ما فى الكلمة من معنى . إننا نستطيع أن نترك وجوده جانبا ، وذلك يفسر سر قبولنا لكثير من المتناقضات التى تبتعد عن نظرية تولوستوى فى الحرب وتنحرف عنها انحرافا واضحا ، ونحن نقبله على مستوى النظرية لأن الاعتراضات التى لا مفر منها على النظرية تقوم دائما على مستوى الفن . ان مذهب المخاطرة الحربية ، مهما كانت دواقعه ، لقى اعتراضا من تولوستوى : فهو يعارض حملات ١٨١٣ ، ١٨١٤

General Original

(١) قزم خرافى يحرص كنوز باطن الأرض

(٢) الصفائية : الحرص على صفاء اللغة والأسلوب . وهى مذهب فى الرسم نشأ حوالى ١٩١٨ كرد فعل ضد المذهب التكعيبى واتسمت اعمال اصحابه بالبساطة والوضوح .

التي دفعت بالجيش الروسي إلى باريس كما يعارض حملات اوسترلتر ، وكما سيعارض حركة التحرير السلافية في نهاية رواية «أنا كازنينا» . أما في «الحرب والسلام» فيختفى اعتراضه ، وتتلاشى ، - إذا جاز التعبير - المتواصلية ^(١) التي تندفق عبر الكتاب من كلتا نهايتيه . ان الحائمة التي لا تختم العمل ، والبداية التي ليست بداية في الواقع - تعنيان في الحقيقة والواقع إن عقيدة تولوستوى الشخصية متصلة الأنهك التاريخي وخاضعة له سواء بسواء . وكما أن الكتاب يتشوف ^(٢) إلى حركة الديسمبريين ، إلا أنه لا يعالجها بما يتفق وهذا الإتجاه ، فهو أيضا يلتفت بأفكاره إلى أوربا فولتير وفريدريك ^(٣) الأكبر ذلك العصر الذي كان يسيطر فيه على الحرب والسلام أفراد لم تسيطر عليهم بعد قوى مثالية قومية أكبر وأعظم . وكما أن بيار يمثل المستقبل ، فان الأمير بولونسكى الكهل يمثل الماضي .

ربما يكون أكثر الشخصيات حظا بما نال من وصف كامل أقرب ما يكون إلى واقع الحياة التي يبدو أنه يعيشها مرة أخرى في الكتاب ، ولكنه الشخص الوحيد الذي يعتبر من بعض الوجوه تصويرا تاريخيا صادقا في عمل أدبي ، فهو يكاد يكون سوفوروف نفسه ، وهو مثل سوفوروف قد ظفر بتكريم الامبراطور بول الذي نفاه إلى ضياعه في الريف كما كان ضحيته . وهو بوصفه متسما بالواقعية والسخرية ، سريع الخاطر ، متفجرا ، من طراز شخصيات فولتير ، يمثل اتجاهها في الحرب هو على النقيض من اتجاه تولوستوى الشخصي . فالحرب لديه هي مسألة شرف ، حرفانية ، ^(٤) وخدمة عسكرية ، وتغاي المرء واخلاصه طوال سنى حياته ، وهي قبل كل شيء - مهنة «الانسان» . أنه لأمر ذو مغزى ومعنى أن نراه يجب التحدث إلى بيار الذي يجيش صدره بالأراء المستقبلية ^(٥) ، مثل مشروع الأب موريو للسلام الدائم ، وهو يصرف نظره عن هذه الآراء بتهكم القرن الثامن عشر . «علينا أن نستنزف الدماء من شرايين الرجال ، ونستبدل بها ماء - وحينئذ لن تكون هناك حروب أبدا !» . إنه يتقبل طبيعة الانسان العدوانية كما قد يتقبل طبيعته الجنسية . ^(٦) وهناك أيضا ، شيء ما يؤثر فينا عن عمد ، وذورين يتردد صدها لحظة استئذان بولونسكى العجوز من أبنه في الانصراف ، وعهده إليه بمذكراته ويقدر من المال الخاص ببعض شأنه -

(١) كون الشيء متصلا من غير انقطاع .

(٢) يتطلع في أمل ولهفة .

(٣) موحد المانيا الحديثة .

(٤) الحرفانية : الصفة أو الروح أو الطرائق الحرفية أو المهنية .

(٥) المستقبلية : حركة في الفن والموسيقى والأدب نشأت في إيطاليا حوالى ١٩١٠ وتميزت بالدعوة إلى

اطراح التقليد ومحاولة التعبير عن الطاقة الدينامية المميزة لحياتنا المعاصرة .

(٦) الخاصة بالحياة الجنسية .

«مكافأة للرجل الذى يكتب حروب سوفوروف» . وفى مثل هذه اللحظة تدخل الكتاب حروب أخرى بالطريقة نفسها التى تدخل بها حيوات أخرى وحقائق أخرى .

ويتسلم نابليون قبل معركة بوردينو تقريراً عن معركة سلامنكا فى أسبانيا ، حيث هزم ولنجتون مارمو^(١) . إنها مثل أنفه من أن يذكر للتضارب الذى يعترض وسط رسالة تولوستوى عن الحرب ، لأن سلامنكا كادت تكون المثال الكامل للمعركة سارت الحرب فيها على أسلوب كان تولوستوى يصبر على أنه بمثله لا يمكن قط أن تخوض الجيوش المعارك . ولكن ولنجتون ، مثل سوفوروف ، كان فى أحوال كثيرة جنرالاً من القرن الثامن عشر ، يناير بجيش محدود العدد . لقد أشار نابليون نفسه إلى أن مائة ألف رجل كانت تعادل جنرالاً واحداً يستطيع أن يقود المعركة ، وفى معركة بورودينو كاد يكون له ضعف هذا العدد . وفى معركة ليبترج ، وهى معركة عديمة الشكل سواء بسواء ، كانت الاعداد فى كلا الجانبين المتحاربين أكبر أيضاً . إن مفهوم القيادة العسكرية عند تولوستوى يكاد لا يسرى مفعوله بصفة رجعية إلا نادراً ، ولا ينطبق على الحروب النابليوية بصفة رجعية جملة ، ولكن هذا المفهوم يحتوى على عنصر هام من الصدق ، ولقد كان قبل كل شيء ذا بصيرة نفاذة . لقد تحقق هذا المفهوم بصورة مروعة فى حرب عام ١٩١٤ ، بعد مرور أربع سنوات فقط من موت تولوستوى .

إنه ليس المثل الوحيد من بين الأمثلة الكثيرة على نفاذ بصيرة تولوستوى فيما يخص شئون الحرب التى يبدو أنها قد اكتسبت صلة وثيقة خاصة مشؤمة بهذا المفهوم فى وقتنا الحاضر . إن المسئولية الرئيسية كلها «عن جرائم الحرب» تبرز من خلال المحادثة بين دينيزوف ودولخوف عما يجب أن يعمل مع الفرنسيين الأسرى .

صاح دينيزوف فجأة وقد تورد خجلاً : «إنى سأبعدهم وأتسلم إيصالاً بذلك . وإنى لأقول بجرأة وشجاعة أنى قد ابرأت ضميرى من المسئولية عن حياة أى إنسان . فهل من العسير عليك أن تبعث بثلاثين أو بثلاثمائة من الرجال إلى المدينة تحت الحراسة ، بدلاً من أن تلتطخ -- أنى أتحدث بفظاظة --- شرف جندى ؟» .

إن ذلك اللون من الحديث الودى جدير بأن يكون ملائماً لهذا الكونت الشاب ابن السادسة عشر ربيعاً «قال دولوخوف ذلك بتهكم فاتر وأردف : «ولكن لقد حان الوقت لك لأن تتخلى . . . نعم ، حان الوقت لك ولى ، أيها الزميل العجوز ، كى نتخلى عن أسباب الراحة والمتعة التى نمارسها ، ثم استطرده قائلاً وكأنه قد استشعر متعة خاصة فى الحديث عن

(١) الدوق ولنجتون : الملقب بالحديدى ، وهو الذى اوقع الهزيمة بنابليون فى معركة واترلو الحاسمة .

هذا الموضوع الذى كان يؤرق ديننيزوف ويضايقه . «ألسنا نعرف أن ايصال تلك هذه هي عن إبعاد مائه رجل يصل منهم ثلاثون إلى حيث قد أرسلتهم ، وتهلك البقية جوعاً أو تقتل . وإذن أليس الوضع واحداً كما لو لم تكن قد ابعدهم قط ؟» .

« . . . ليس ذلك هو بيت القصيد . فاني لست بصدد مناقشة الأمر ، ولا أريد أن أحمل ضميمى عبء مسؤوليته . إنك تقول أنهم سوف يلقون حتفهم . فليكن ولكن ليس على يدى» .

إن المشارك الآخر هو الضابط النقيب القوزاقى ، «بعينه الضيقتين ، ورضاه الذاتى الهادى على محياه وبشيته ووقفته وجلسته» . إنه يتفق تماماً ودولو خوف . فعنده - كما هو عند الجندى تيهون ، الذى تكسو الهزومات^(١) وجهه» والذى يشع بطرب الرضا الذاتى ومرحه - إن العدو حينما يكون يجب أن يقتل بطريقة أو بأخرى . وعند بيتيا يكون جماع الأمر لعبة مثيرة ، وحتى حينما يكون من الواضح أن تيهون قد قتل ضابطاً فرنسياً كان عائداً معه عمداً ، ظننا منه أنه «غير مناسب» ، فإن بيتيا لا يستطيع أن يصدق الأمر كل التصديق . إن ديننيزوف يعرف ما يحدث ، ولكن طبيعته وشرفه كضابط روسى لا يدعانه يأتى هذه الفعلة بنفسه ، إن ما يحدث فى مكان آخر أمر لا يخصه ولا يتعلق به ، كما كان الأمر مع كثيرين من القادة للعسكريين الأحداث عهداً ، الذين نيط بهم الحفاظ على «شرف الرجل المحارب الألمانى» . ولكن دولو خوف مثل مختلف . إنه يستمتع به ، ويحجب استمتاعه تحت قناع من الادعاء بالاخلاص الكلى : هذه هي الصورة التى تبدو عليها الأوضاع ، والمنافقون وحدهم هم الذين يحاولون مضاعفة الحقيقة .

إن قصة «الإنقلاب» الذى قام به الأنصار والمشايعون كلها تظهر كيف إن تولوستوى - فى اخلصاص وأمانة- يقصر مشكلات حرب العصابات ووقائعها على ما يستطيع أبطاله الخمس فى الرواية أن يفيدوا منه ، إذ لا يوجد ثمت انسلاخ اولا انتهاء . وهم يستغرقون سعداء فى عملهم . إن موت بيتيا يعنى عند ديننيزوف أكثر مما تعنى مذبحه الفرنسيين العزل التى كان يحتفل أن تتبعه ، ولكن الباقين على قيد الحياة لا ينعمون النظر فى الأولى أكثر مما يطيلون التفكير فى الثانية . وعلى النقيض ، تعتبر طبيعة مثل هذه الحرب^(٢) فى قصص اسحاق بابل ، التى من الواضح أنها تدين بالكثير لمأثور تولوستوى ، شيئاً أساسياً دائماً . ومن الضروري أيضاً أن النقطة الأساسية فى القصة تعبر عن حالة المؤلف الطبيعية والانسلاخ الفنى كليهما . فلكى تكون منسلخاً أو لا متمم كفناني فى مثل هذه الحالات - وفى

(١) الهزومات واحدها هزمة وهى أثر بثرة الجدرى فى الجلد .

(٢) حرب العصابات .

هذا من الغرابة ما يكفى - يجب أن تكون موجوداً كمؤلف . إنه يطالبنا بأن نفهم ما يجرى كما لو كنا نحاول إن نفهم قبيلة متوحشة ما . ففى «الحرب و السلام» حينما تلقى القنابل الحارقة على موسكو يكون هناك العرض نفسه للحدث من وجهة نظر واحدة --- وجهة نظر بيير ، أو بيير - تولوستوى . أن قصة حرب العصابات صيغت فى صورة أكثر جمالا ، وهى تتحرك على أكثر من مستوى . أن المؤلف لا يتطلب منا أن نفتاس استجابتنا نحو الشيء - وأنى لنا ذلك ؟ - لأننا نحن أنفسنا ربما نكون على شاكلة شخصية أو أكثر من الشخصيات المتضمنة فى القصة -- مثل بيتيا إذا ما قرأنا رواية «الحرب والسلام» للمرة الأولى ونحن فى مثل عمره ، وربما كنا فى قراءة تالية أكثر شيها بدنيوزوف .

فغالبا ما يقدم لنا تولوستوى فى الصور الوصفية الأدبية الحربية التى كتبها فى فترة مبكرة عن حياته شخصية قد أجاد وصفها بحيث تكون صورة من الحقيقة أو تكاد ، شخصية فيلنيسك فى «قطع الأشجار» إحدى شخصياته التى تتصف بذلك - لا يستطيع أن يضيف إليها جديداً أكثر مما قد فعل . وفى رواية «الحرب و السلام» لم تعالج مثل هذه الصور الشخصية بالمعنى القصصى - والقصص المبكرة فيما يختص بهذا الوصف أكثر شيها بالقصص التقليدى منها بالعمل الكبير ذى العقدة الروائية - ولكنها تتيح لتولوستوى أساسا لوعى أبعد بالحياة الحربية ، وعى لا يأتى من مكان بعيد «كقوة» . إن كل من أوتى بعض التجربة عن منطقة يكون قد عرف فيها شخصية مثل كونوفيتسين المنعزل^(١) الحى الضمير فى هدوء ، ومثل الرجل الخبيث^(٢) الذى يبدو طيبا ، إيرمولوف ، الذى يحاول أن يقلد الأول لمجرد أنه حى الضمير ، وهو الذى لا يهتم بما إذا كان حقه يعرض كل الجهد الإشتراكى للخطر . وقد عرف شكسبير أيضاً أن المرء يكون مستغرقاً فى مناوراته بين هؤلاء الذين يشايعونهم ويناصرونه أكثر مما يستغرق فى مناوراته مع أعدائه . وإذا ما عدنا فبداننا بالشخصية ثنائية فهى إلى حد ما ، أو بمعنى ما ، أسوأ تعليقات تولوستوى على طبيعة الحرب التى يبرع فيها دولوخوف براعة فائقة . ويتمتع نيكولاس بالتبطل المنزه عن العيوب ، «للحياة العسكرية ، وشخص بسيط ضال غير مهتد إلى نور الإيمان مثل تيوخون ينعم بالاعتداد بالذات الذى يتصف به القاتل الخبير ، ولكن دولوخوف هو العمل الشيطاني الحربى مجسداً ، الذى يبدو لديه أن جوهر الحرب قد خلق له بصورة دقيقة واضحة .

إن ظهوره الشيطاني الأخير يبدأ بزي خاص غير متوقع من الثياب المخيطة . فهو فى معسكر الأنصار^(٣) ، حيث يرتدى كل شخص ثيابه كما سمحت الظروف (على الرغم من

(١) المنطوى على نفسه .

(٢) Faux bon homme

(٣) أعضاء فى قوات غير نظامية مهمتها ازعاج العدو بشن الغارات المتكررة عليه ويطلق عليهم القوات الخاصة أيضا .

أن بيتنا قلق بسبب الحال التي آلت إليها سراويله) يظهر مرتديا حلة رسمية أنيقة ولا ثقة إلى أبعد الحدود من حلل أحد جنود الحرس . وهذا ما يجب أن يفعله دولو خوف بدقة . فإن ثيابه كانت دائيا تعبر بطريقة ما عن الفارق بينه وبين الآخرين ونحن نتذكر كيف ضايق الملازم الذى أساء معاملته قبل موقعة أوسترلنز لا رتدائه معطفا ذا لون غير مناسب ، وكيف ظهر في حفل موسكو الراقص للباليه في حلة إيرانية . إنها للمسمة جدية بأن تربطه بجو رواية «الحرب و السلام» غير المتكلف - ادراك ما في الحياة من تناقض ومنافاة للعقل - ولكنها في الحقيقة تعزله عنها . لأن دولو خوف لا يجد الرضا المعتاد عن مظهره ، فأشدد صفاته شيطانية هي أنه يعوزه الرضا - الدائق Samadovolnost الذى يربط بنى البشر الآخرين بوسائل غير متوقعة ويبقيهم في مستوى الخير العام . ومهما تكن الحرب «مروعة ولكن ممتعة» لهم فإن الجنود الطيبين في الكتاب كان يمكن أن يكونوا أكثر فائدة واطلاعا على بواطن الأمور في زمن السلم أكثر منهم في زمن الحرب . فإن الصفات العسكرية التي يعجب بها تولوستوى أكثر من غيرها هي تلك الصفات التي يعتمد عليها المجتمع المحب للسلام أكثر من غيره . إن العمل الشاق المجرد من الفضول والتطفل ، والإنسانية ، والتزهر عن الدعوة^(١) هي الفضائل الواجب توافرها في السلام كما في الحرب ، وما الشجاعة ذاتها بالفضيلة التي يجب أن تستأثر بالاعجاب ، وإنما تجب الإفادة منها بحكمة وحذر ، كما تستدعى الظروف والأحوال .

إن تفاخر دولو خوف العجيب الصاحب ليس منافيا للعقل بصورة مقبولة مثل تفاخر برج : فبدلا من أن يبعث على التسلية يثير الضجر في نفوس من يسمعون . فنحن نضحك حينما يشير برج إلى بسالة الجيش الروسى العتيقة التي يظهرها - التي (يصصح خطأ) قد أظهرها (الجيش) . «ولكننا لا نكاد نعرف ماذا عسانا أن نظن حينما يتحدث دولو خوف عن «تقديم خدمة إلى وطنى الذى أنا على استعداد للموت فداء له» ، وتقلق العبارة كوتوزوف والآخرين . إن برج ، على الرغم من كل شيء ، ينقل إلينا صورة لما يشعر به من بعض النواحي ، والالما كان بقدرته التعبير عنها بهذا الأسلوب الطنان ، فإن التباهى يكشف عن قصور رقة الشعور أكثر مما يظهر الاحساس العميق . ولكن إذا ما كان حب الوطن لا يمكن أن يكون صامتا ، فهو على الأقل يجب أن يكون متسما بالأبهة : إن استعمال دولو خوف الوقح لملاحظاته التافهة لمفجع بصورة عجيبة .

وعند سد الأوجزد ، جرى حتى أدرك الجليد ، إن كرارا^(٢) شيطانيا يقود القطيع ،

(١) الدعوة = الميل إلى الدعوى أو الادعاء .

(٢) الكرار : كبش يتقدم القطيع .

صاح قائلاً انه سيواكبه . هل كان ذلك عملاً لمبادرة جريئة ؟ نحن نعلم فحسب أن عند هؤلاء الذين اتبعوه كانت العواقب رهيبة ، رهبتها عند الفرنسيين الذين انتهت بهم مغامرته النهائية . وفي النهاية تتبدى لنا تفاصيل مفرزة تتلاحق سراعاً تشد هنا أكثر من أى شىء آخر سبقها . فإنه فى اللحظات الأخيرة من حياته ، يرى بيتيا دولوخوف «بوجهه ذى المسحة الحائلة الضاربة إلى الخضرة ، إن كل جندي له الحق فى وجه شاحب فى المعركة ، ولكن هذه اللمسة الأخيرة تجعل من دولوخوف شخصاً أكثر غموضاً أيضاً . هل كان جباناً رعيدياً على الرغم من كل شىء ، كما كان دون جوان خائفاً حقاً من النساء ؟ هل ستبقى الحرب دائماً معنا لكى نستطيع دولوخوف أن يظهر لنا أنه شجاع مغوار ، وحتى نستطيع أن يكون نفسه - النفس التى تجعل الآخرين فى سلام ؟ أن تجربتنا عن الحرب فى الكتاب تنتهى عند هذا التساؤل . ومع ذلك فلا يبدو هناك شك فى أن دولوخوف الروسى ، هو التجسيد الشخصى للحرب ، كما كان نابليون الفرنسى هو التجسيد التاريخى العام لها .

الفصل الرابع

نهايات

الصالحون يصيرون فريسيين — فإنيهم لا حق لهم في الاختيار .
 نيتشه ، « هكذا تكلم زرادشت »
 شعر ببير أن أسلوب حياته الآن قد رست قواعده إلى الأبد ، وعلى نحو حاسم
 حتى الموت ، وأن تغيير هذا الأسلوب قد أصبح غير مستطاع .
 « الحرب والسلام » — الخاتمة الأولى

١

لقد ألمحت من قبل إلى أن تولوستوى يستخدم العنصر الرعوى في نهاية روايته «الحرب والسلام» ، وأن هذا ربما كان يعنى أننا نحن القراء لم نعد نشارك في حيوات شخصيات الكتاب قبل أن ينتهى ولكننا نتأملها ، وأن الرجال والنساء الذين كانوا يتغيرون ويتطورون ويكتشفون معنا قد أصبحوا الآن بعيدين عنا ، جامدين ، ممثلين لغيرهم ، تعوزهم الحركة والحياة . ونستطيع أن نصوغ هذه الفكرة بصورة أخرى فنقول إن «الحرب والسلام» التى لم تكن حتى الآن تشبه شيئاً آخر غير نفسها ، تنتهى كرواية .

«إن الحرب والسلام» ليست رواية فحسب ولكنها رواية ذات بطل ويبدو أن ببير ليس هو الذى يقوم بعمل البطل ولكنه نيكولاى . وهى أيضاً تكتسب بوجود البطل فيها طابعها الذى من المألوف أن يكون طابعاً منتصراً ، بالإضافة إلى أنه يكون ثقيل الوطأة بدائياً ، إذ أن هذا هو طابع كل عمل يجازف بمواجهه بإنجازه على هذه الصورة . فللمرة الأولى يصبح طابع الإدراك الحسى هو طابع التعريف ، وتجمد العقيدة حتى تصبح توكيدا للسلطة لا يمكن أن يكون مجالاً للشك أو الاعتراض — ذلك هو ما يقال عن الكتاب ، وبعبارة أخرى، فإنه شئ محتم : إن الحياة يمكن أن تختصر بالاستعانة بما فى الرواية من إصطناع وتكلف . أن الأقدار محتومة ، مثل قدر سونيا . ولأنها محتومة فهى ليست عرضة لأى تغيير آخر فى وضعها . وإنه لمن الطبيعى ، أن تولوستوى كان منذ البدء هو الذى يقرر ما يمكن أن يحدث لكل شخصية ، ونحن الآن نستطيع أن نراه رأى العين يفعل هذا .

إن من المتعين على تولوستوى أن يحسم الأمور ، وهو يفعل هذا بكبرياء الرجل الذى ينظر إلى ساعته بعد قضاء أمسية ممتعة أستغرقته ، ويدرك فجأة أن الوقت قد تأخر كثيراً . إن ثغرة واضحة توجد بين النجاح الذى أحرزه نيكولاى مع الأميرة مارى قبل خاتمة الكتاب وبين سلوكه عند بدايته . إننا ندرك أن كبرياءه لن تدعه يقوم باتصالات أخرى معها ، بعد أن ترك موت أبيه شئونه فى حال يرثى لها ، ولكننا لا نرى تماماً صميم هذا - فإن نيكولاى قد اتخذ سمات وخصائص لا يتسع الوقت لإقامة الدليل عليها لنا : شأن جميع سماته وخصائصه الباكورة التى قام الدليل عليها فى مشاهد الكتاب الأولى . ومن الطبيعى ، وبصورة أو بأخرى ، إن توقف الفهم الكامل هذا يشبه الحياة لا أكثر ولا أقل . أن موت الكونت روستوف العجوز قد غير لحيوات بقية أفراد الأسرة فحسب ولكنه أيضاً غير حياتهم المشتركة بعضهم مع بعض وحياتهم معنا - وعلى غرار ناتاشا وبيير فى بطرسبرج فنحن لا نتحقق تماماً مما يجرى حولنا . أن الأحساس بالأنفصال المحتوم ، الذى لم يكن نتيجة لأى اغتراب ولكنه كان نتيجة الإهمالك الكامن فى نواة جماعات أسرية جديدة ، إحساس يهز المشاعر من أعماقها . ولكن تولوستوى لكى يجمع بين مارى ونيكولاى فى نهاية الأمر ، يلجأ فى غير ما حياء ولا خجل إلى الرواية .

واستدارت . وظلا لبضع ثوان يحدق كل منهما فى عيني الآخر وهو صامت - ويدان أن ما كان مستحيلاً بعيد المنال ، أصبح فجأة ممكناً ، ومحتوماً وقريباً جداً .

ولما كان المؤلف قد أنجز الرواية بمثل هذه السرعة فإن الحل قد فرض نفسه وأصبح أمراً محتوماً لا مفر منه لا بلغة الحياة ولكن بلغة الأدب - يبدو أنه ضرورة لثاكرى أكثر مما هو لتولوستوى .

ولأنه لمن المؤكد تأكيداً كافياً ، أن تولوستوى بالالتجاء إلى خاتمة الرواية أو حل عقدها يكشف عن موقعه الشخصى فى صراحة أكثر من ذى قبل . فبعد أن عمل على زواج نيكولاى ، يستمر فى تقديمه فى صورته كصاحب الأرض النموذجى . وهو لا يستمد هذا الوصف من صفحات التاريخ والسير الذاتية ، والقصاص والملاحظات والأقارب ، وكل المادة المعقدة للحياتين الماضيتين والحاضرة ولكنه يحصل عليه مباشرة من تجربته الشخصية فى الوقت الذى كتب فيه الرواية ، إن الفردية فيه مضيعة ويبدو أنه لا يوجد فارق أساسى حول هذه النقطة بين نيكولاى ، وهوليفن رواية «أناكارينا» وتولوستوى نفسه . فإننا فى أية لحظة نغدو عرضة لأن نفقد اتصالنا بأهم جانب من جوانب الفردية - الرضا - الذائق لنيكولاى . فبعد سطور قليلة يموت ويتطهر من الخطيئة ويصبح قديساً - «لقد حفظ عبيد أرضه ذكرى إدارته بينهم بإخلاص» . ونحن نذكر أن رواية «الحرب والسلام» كانت قد ظهرت فى زمن

تحرير عبيد الأرض^(١) ، في سنوات الاضطراب حينما كان يثور كل اعتراض في وجه ذلك المشروع ، وحينما كانت كل أزمة تنشأ عنه توقف ، وكل اضطراب يظهر بسببه يكبح بوصفها نذير شر : وتعتبرنا لحظة شعور قلق بأن كل بعد الكتاب قد تقلص إلى مجرد دفاع عن صاحب الأرض الطيب في أثناء زمن ما يطلق عليه المصلحون «الأيام الغابرة الفاسدة» . ولكن تولوستوى في هذه اللحظة يكبح جماح نفسه ، ويعود نيكولاى ثانية بهزة عنيفة إلى الحياة في كلا المشهدين .

وفي الشتاء كان يزور قراه الأخرى ، أو يزجى الوقت في القراءة . وكانت الكتب التي يؤثرها بالقراءة تاريخية في الأغلب ، وعلى هذه الكتب كان يتفق قدراً معيناً من المال كل عام . فقد كان يقوم ، كما قال ، بتكوين مكتبة جادة^(٢) ، وجعل لنفسه قاعدة يلتزمها هي قراءة جميع الكتب التي كان يشتريها . فقد كان يفضل الجلوس في حجرة مكتبة في جو وقور يقرأ - وكانت هذه مهمة فرضها في بادئ الأمر على نفسه كواجب ، ولكنه كان الواجب الذي تحول إلى عادة لا تتحول تمنحه لوناً خاصاً من المتعة والشعور بالانشغال بخطر الأمور .

إن تولوستوى أيضاً كان قد جمع مثل هذه المكتبة ، وما لا يحتمل الشك أنه كان يمنح في نفسه إلى الاعتقاد بأنه مشغول بهذه الأمور الخطيرة ، كما نفعل نحن جميعاً ، ولكن الفكرة الرئيسية هي أن نيكولاى يظهر هنا ثانية - وفعلياً للمرة الأخيرة . فنحن نسمع في الجملة التالية تقريباً ذلك التعليق الغريب الغامض ، الذي هو أروع ما في خاتمة الكتاب ، بل إنه أيضاً أشد ما يثير الإعجاب به فيها .

ويظهر أن منشأ هذا الغموض هو فقدان الفردية الذي يستتبع الزواج الكامل كتنيجة طبيعية لا بد منها . - إن سمة الغموض هي سمة الإنسجام الخاص بالعلاقة بين الزوج وزوجته . وإنها لاشارة أبعد أثراً ، ودلالة أكثر خطراً ، على أن ما يبدو فيها جرى من قبل من وضوح وصراحة يعتمد بقدر كبير على تحقيق الشخصيات الرئيسية لذواتها تحقيقاً كاملاً والآن وهذه الشخصيات قد كتب عليها أن تفقد تلك الفردية فإن وجهة النظر كلها تتغير . إننا نعرف من تولوستوى أن الإنسجام بين نيكولاى وزوجه قد ازداد على مر الأيام ، «وأنه كان يكتشف في كل يوم كنوزاً روحية جديدة فيها» . فماذا عسى أن تكون هذه الكنوز؟ في المشاهد التي تلى وتتوالى ، وتبلغ زروتها في الحديث الذي كان يجري كل مساء بينهما في حجرة

(١) عبيد الأرض رقيق يعمل على أرض سيد اقطاعى ، وتنتقل ملكيته من هذا السيد إلى إيمان سيد آخر قد تؤول ملكية تلك الأرض اليه .

(٢) المكتبة : مجموعة أو مخطوطات للدراسة أو المراجعة .

النوم ، يبدو أن تلك الكنوز هي الدلالات على إستعداد ماري لأن تفنى في حب نيكولاي ، وأن تخضع نفسها لوجهة نظره ووظيفته في الحياة .

لو أن نيكولاي كان بمقدوره أن يحلل مشاعره لتبين أن حبه الثابت ، النبيل ، الحنون لزوجته كان يقوم على إعجابه وعجبه بروحانيتها ، والعالم الشامخ الرفيع ، الذى يكاد يكون وراء متناوله ، والذى كانت تستمد منه كيائها ووجودها .

«يكاد» يكون وراء متناوله ؟ الذى تستمد منه وجود كيائها ؟ إننا نقرأ في الفقرة التالية أن نيكولاي «إزداد إبتهاجاً أكثر وأكثر ، أنها وهي يمثل هذه الروح ، لم تكن ملكاً له فحسب ، ولكنها كانت قطعة منه أيضاً» . ويبدأ في أن يقص عليها (على الرغم من أنها تعرف ما سيقوله ها) كيف أنه غضب ذات مرة في أثناء الجدل مع بيير حول السياسة ، وكيف سيطرت ناتاشا على بيير .

«ومع ذلك فمازالت هناك حاجة إلى المناقشة في نهاية الأمر ، وهي لا تختص بلغة شخصية تستطيع التعبير بها عن ذات نفسها ، وأصبحت لا تجد إلا أقواله تعيدها وتردها» هذا ما أضافه نيكولاي قائلاً ، وهو يخضع لهذا الميل فينا الذى يغرينا بإصدار حكمنا على أقرب الناس إلينا وأعزهم علينا . وقد فاتته أن ما قاله عن ناتاشا كان يمكن أن ينطبق عليه تماماً فيما يخص علاقته بزوجته .

إن زوجه تتفق معه ، وبهذه التعبيرات

قالت الكونتيسة ماري : «كما أفهم الوضع فقد كنت على صواب ، ولقد أخبرت ناتاشا بذلك ، وبيير يقول أن الجميع يشقون ويتعذبون ويفسدون ، وواجبنا مساعدة جيراننا ، ومن الطبيعى أنه على حق فيما يقول ، ولكنه ينسى أن لدينا واجبات أخرى أوثق صلة بنا ، واجبات فرضها الله نفسه علينا ، وعلى الرغم من أننا كنا قد عرضنا أنفسنا للمخاطر فيجب ألا نعرض أبناءنا لها» .

واعترض نيكولاي الذى ظن أنه قال ذلك حقاً : «نعم هذا هو الوضع ! ذلك هو ما قلته له تماماً . ولكنهم أجبروا على وجهة نظرهم هم أنفسهم - حب الانسان لجيرانه وللمسيحية .» .

إنزعج نيكولاي ، إذا أنه حين عاد إلى موطنه في عام ١٨٠٨ شهدا احتفالات المعاهدة بين إسكندر ونابليون ، فبعثت فيه كل ألوان النفاق الدبلوماسى أفكاراً غريبة حيرته وبلبلت خاطره ، ما كان يجب أن يطوف بخيال أى ضابط مخلص لبلاده . ولكنه آنذاك لم تكن معه الكونتيسة ماري لتعينه على العمل كى يطرد مثل هذه الأفكار بعيداً عن رأسه . إنه يرفضها بالالتجاء إلى تأكيد إدعائها بأن ما يفعله من أجلها هي والأطفال هو نفسه تضحية . «أليست متعة شخصية لى أن أكون فى المزرعة أو فى المكتب من الصباح إلى الليل ؟»

أرادت الكونتيسة ماري أن تخبره بأن ليس بالخيز^(١) وحده يحيا الإنسان ، وأنه يعلق أهمية كبرى على هذه «المسائل» . ولكنها أدركت أنه ليس من الواجب في شيء أن تقول ذلك وأنه ليس ثمة فائدة ترجى من قول ذلك ، فإما كان منها إلا أن أخذت يده وقبلتها . فاعتبر هو من جانبه هذا العمل كعلامة على الرضا والقبول وتعزيزاً لأفكاره ، وبعد لحظات قليلة من التفكير النفسى أخذ يفكر بصوت مرتفع .

ويستمر فوراً في الحديث عن الفرص المتاحة كى يشتري عربة أو ترانندو (عربة آل روستوف) التى سبق أن باعها ، قبل أن يمضى وقت طويل .

وأصغت الكونتيسة ماري إلى زوجها ، وفهمت كل ما قاله لها . فقد كانت تعرف أنه حين يفكر بصوت مرتفع على هذا النحو لابد له أن يسألها بين الحين والحين عما كان يقوله ، وكان يضايقه أن يلاحظ أنها كانت تفكر في شيء آخر . . . نظرت إليه ولم تكن تفكر في شيء ، ولكنها كانت تشعر بشيء آخر مختلف . كانت تشعر بحب حنون مطيع لهذا الرجل الذى لن يفهم أبداً كل ما فهمت .

وهى على النقيض من زوجها لا يزعجها ما تتضمنه المجادلات مع بيير من معان ، ولكنها تعد من صميم قلبها أن تفعل الأفضل وتحقق المستحيل ، كما أحب المسيح البشر . وهذا الفكر يزودها بالطلعة الروحية التى يخلق فيها بيير بخشية ورهبة ، والتى تجعله على التوجه إلى الأيقونة ليردد صلاته الخاصة أمامها .

إن روح هذه الفقرة في كتاب آخرين تعنى واحداً من أمرين : سخرية هائلة أو جهلاً دينياً . ووضوح تولوستوى الهادى لا يقدم دليلاً على أى منها . وقد قال فلوير المتحمس لبقية رواية «الحرب والسلام» ، ان الخاتمة تتدحرج^(٢) بعنف ، وإننا نرى فيها المؤلف والسيد^(٣) - حيث رأينا من قبل الطبيعة والجنس البشرى فحسب . وهذا نقد مفهم ، وينطبق حقاً على وصف تولوستوى لنيكولاي كصاحب أرض ، حيث يفيد من النهاية- التقليدية للرواية والصورة الشخصية التى في ذهنه عن حياته في ذلك الوقت . ولكن المزاوغ البارع الذى يستعمل كلاماً ذا معنيين هو من تتم له الغلبة على اللغة - «وكما هي الحال بين أفراد أهل كل بيت كبير ، كان يوجد في بولد هيلز عوالم متعددة متميزة تميزاً تاماً اتحدت في

(١) فأجاب (يسوع) وقال مكتوب ليس بالخيز وحده يحيا الانسان بل بكل كلمة تخرج من الله . انجيل متى الإصحاح ٤ ، ٤ .

(٢) degingole affreusement

(٣) le monsieur

كل واحد متالف - كيف نستطيع أن نسميه « المؤلف »^(١) والسيد ؟ لاذ تولوستوى بالهروب ثانية ، ويبدو أن سخط فلوير قد أنبعث عن هذا التحول في الدبلوماسية الفنية . كيف سيتأتى له أن يعالج الأمر ؟ مادام كان من الواضح أنه لايعالج موضوع السخرية التي عرفها بنفسه معرفة جيدة ، والتي تدخل في صميم الطريقة كلها للواقعية الموضوعية ، فانه يضعها على عتبة باب « المؤلف والسيد » .

إن الحقيقة الواقعية هي أن تولوستوى قد هرب بالحديث اليانكا لو كنا نحن النصف الآخر من كل في وحدة زوجية كاملة . ان المفتاح إلى الطريقة الرائعة المذهلة للخاتمة هي الحوار الروائي الزوجي (الخاص بالزوجين) الذي يضيف على الخاتمة وصفين لايدانيهما وصف . وانه لمن الطبيعي إلى حد ما ان فلوير يتسم بروح عدائية لهذه الخاتمة ، كالمؤلف الذي كتبني : «إن الحب السوي المنظم الذي ينمو ويتوسع على أساس صلب متين لايجزجني كثيراً عن نفسي . . . لقد كان ضاراً لي في كل الأحوال إذا ما بلوته أو رغبت^(٢) فيه أو أقدمت عليه » . ان ما تتصف به الخاتمة من وضوح وتعقيد وثقة أغفل أمرها ، لتشبه صيغة الحوار الذي يجري بين زوجين ، والتي أصبح يتمتع بها نيكولاى ومارى ، وكذلك ناتاشا وبير . إنه «حديث على غرار كل حديث يجري بين الزوج والزوجة وحدهما ، بوضوح خارق للعادة وسرعة ، وفي جو من التفاهم ، ويعبر عن آراء كل منهما في صور مخالفة لكل قواعد المنطق ، بدون مقدمات أو استدلالات أو استنتاجات ، وبطريقة غريبة كل الغرابة» . . . إن تولوستوى يحتال لكي يعطينا كل شيء ما عدا هذه العناصر الثلاثة : أنه في منهجه قد أخذ بعين الاعتبار وقائع سوء التفاهم ، وأحداث اللافهم ونظمها ، إن صح التعبير ، إن الأميرة ماري «عرفت أنها يجب ألا تقول هذا» ، ولكنها لا تشعر بأنها قد حذفت شيئاً أو ضحت بهذا الذي حذفته إذا هي لم تقله . «وان نيكولاى ليسأل : «هل من المتعة الشخصية لي أن أكون في المكتب أو في المزرعة من الصباح حتى الليل ؟» فهو لا يتوقع أن يفسر شيئاً حينها تشير إلى أنه واحد من أولئك المحظوظين الذين تلتقى ميسولهم مع واجباتهم . ان في هذه الظروف الأسرية المثالية ، يكون عملك لما تريده هو الواجب نفسه الذي عليك أن تؤديه ، حيث يعمل كل شخص على تقوية علاقاته بغيره وتوكيد الوثام التام بينه وبينهم . وعلى الرغم من أن ماري تكاد لاتصغى إليه فإنها نستغرق بدورها في ذلك اللون نفسه من توكيد الطمأنينة كما يفعل نيكولاى . وهي بسببه ، ومن أجل إرتباطهما

(١) تولوستوى .

Un Amour NormAL, REGULIER, NOURRI, ET SOLIDE, ME SORTIRAIT (٢)
TROP DE MOI..... M' A ETE NUISIBLE TOUTES LE FOIS QUE J' AL
VOULU LE TENER

معا ، أصبحت تستطيع الحفاظ على «روحانياتها» من غير اضطراب ولا انزعاج - الشيء المرادف لوجهة نظر نيكولاى بوصفه صاحب أرض - إنها تستطيع فى هدوء أن تغض الطرف عن «واجبنا نحو مساعدة جيراننا» التى تمخضت عنها المشاجرة مع بيير ، وهى تستطيع «أن تقطع فى دخيلتها عهداً على نفسها بأن تفعل ما هو أفضل وأن تنجز المستحيل» . يقول تولوستوى : «إن روحها ناضلت بغية الوصول إلى المطلق ، فلم تستطع قط أن تحقق لنفسها السلام» ولكنه إذا لم يكن قد صورها لنا فى السلام ، فإن السلام لا يكون منحة للبشر . إن فى صلتها ، أحدهما بالآخر ، يطمئن العنصر الخطر الغريب عنها ، الكامن فيها ، الذى لا يشبع ، نيكولاى ، ويحرره من الاحساس بالذنب ، وهى بدورها تهدأ بالآبها له ذلك الحب الذى لا يقوم على المنطق السليم أو التفكير الصحيح ، ولكنه يعتمد على معتقداته التى تفرض عليه القيود .

إن علاقتهما - ككل العلاقات الانسانية - ملوثة بالمشاعب الكامنة^(١) . وعليها أن تتحول وتتحرك باستمرار لكى تبقى وتندوم وقد لا تندوم ، ولكن هذا هو ما يوحى به فن الخاتمة ، لا بما نعرفه عن طبيعة حياة تولوستوى الزوجية ، إن اللمر مودت ملاحظ - قائلة - إن طبيعة تولوستوى الشخصية لا يمكن قط أن تكون فى سلام ، وأنه يتوقع من خلال شخصية الأميرة مارى حجتة الشخصية الروحية . إن الاستدلال الرجعى يمكن أن يكون له ما يبرره من وجهة نظر السيرة الذاتية ، ولكن من الأفضل لنا بعد قراءة «الحرب والسلام» أن ننسى ذلك الاستدلال الرجعى . إن تولوستوى - بوضوح هو من خصائص موزارت وسماته - يصف كيف «أن الطبيعة والجنس البشرى» قد يحققان السعادة ، وهما يحققانها فعلا :

إن الرجل والمرأة ، والمرأة والرجل

يصلان إلى مرتبة الألوهية^(٢)

وهو أيضا يومىء - بأسلوب الحياة الزوجية نفسه إلى كيف أن هذه السعادة تكون دائما وإلى غير حد مؤقتة ، وتستمد ثقتها ، لا من الطمأنينة ولكن من استمرار الحوار اليومى .

وفى قراءتنا المتأخرة لرواية «الحرب والسلام» يتوافر لنا عامل التثقيف والتنوير حتى نوقف الحوار ، ونجنى إلى لقاء تولوستوى كشريك فى الحياة الزوجية ، لكى نمنع توالى الافتراضات السريعة الواضحة ونعطى «المقدمات ، والاستدلالات ، والنتائج» ، التى

(١) الكامنة الموجودة بالقوة وليس بالفعل .

(٢) MANN UND WEIB, UND WEIB UND MANN, REICHEN AN DIE GOTTHEIT AN.

نسلم بهاجدلا في هذا الأسلوب . ويقول شيزتوف : «يا لها من سعادة تحتوي الانسان الذي يتأمل ذلك العمق الصافي الشفاف وهو يقرؤه في صفرة» . ولكن المكافأة التي نحصل عليها من قراءتنا له فيما بعد (وكم من القراء لا يعودون أبدا إلى قراءته ، وهم يظنون أن الشفافية هي كل ما سيكتشفونه مرة ثانية هناك !) هي رؤية كل الأشياء التي تكمن في تلك الأعماق ، وكيف أن علاقتها بكل شفاف وصاف تثقيف خادع . لأن رواية «الحرب والسلام» لوأحدة من الأعمال الكلاسيكية النادرة التي تزيد ولا تنقص في تثقيفها لنا في كل مرة نقرأها فيها ويرجع هذا إلى اهتمام تولوستوي اللامتناهي بعلاقته بشخصياته - وهي علاقة درامية حقا ، لأنه يكاد يكون في حرب دائمه معها ، ينشد أتحادها معه أو خضوعها له ، ويخدعنا ويلهنا بكل وسيلة من وسائل الدبلوماسية فيها خلا تلك الأخيرة منها . إنه في عملية خلقها ربما يكون قد خالها^(١) حليقات ، ولكن حقيقتها^(٢) قد حولتها إلى خصماء وأنداد له ، كما نصبح نحن أنفسنا تماماً - أو كما نستطيع أن نصبح - في صلتنا معه .

ان شيزتوف في كتابه «فلسفة التراجيديا» يشير إلى أننا في كتابات دستوفسكي ونييتشه لا بد واجدون مغزى - «البعض يجدون مغزى قديماً ، والآخرين يكتشفون مغزى جديداً - وهذا على الرغم من الرسالة الهدامة لهاتين القوتين الضاريتين ، وحرهما التي يشنهما ضد آرائنا في المثل الأعلى والله . «ويستمر في حديثه قائلاً : «ربما قرأت الأجيال القادمة هؤلاء الكتاب بنفس الهدوء الذي نقرأ به جوتة اليوم» . وهذه حقاً هي لعنة الميسية^(٣) الأدبية Literary Messianism . وليس للمحافظين والصالحين من خيار إلا أن يصبحوا فريسين ، كما قال نييتشه : ان المصير نفسه محفوظ لكل جديد ، وكل مفزع ، وكل رهيب - لنييتشه ذاته . إن عقائد الوجودية اليوم ، وكما تبدو قاسية ودقيقة للوهلة الأولى قد أصبحت مخدر طبقة الانتلجنسيا^(٤) الدنيا ، والدعامات التي يستطيع القارئ العادي المهتم بالأراء أن يعتمد عليها بابتهاج . إن كل روائي يصيبنا بصدمة اليوم سوف يقرؤه الناس في النهاية - إذا ما قرعوه على الإطلاق - في هدوء آمنين . ونحن في «الحرب والسلام» نتوقع على أية حال الهدوء والأمن ، ونحصل عليها ، ولكننا مع كل قراءة نصبح أقل وعياً بهذه الرغائب ، وأكثر شعوراً بما يستطيع الكتاب بخاتمته ، أن يفيد ذكاءنا الأخلاقي ويجعله أكثر ثمراً ، في أعظم وظائفه اليومية وأحداث الحياة العادية .

(١)(٢) شخصيات الرواية .

(٣) MESSIA هو المسيح أو المخلص المنتظر عند اليهود ومنها اشتقت (MESSIANISM)

(٤) (INTELLIGENTISIA) المثقفون : مصطلح أطلقه الروس على المثقفين قبل ثورة عام ١٩١٧ ويستخدمه الشيوعيون الآن لوصف الطبقات المثقفة البرجوازية في الدول الرأسمالية . . والمصطلح مشتق من الأصل اللاتيني INTELLIGERE ومعناها الفهم .

إن فضيلتنا اليومية لا يمكن إلا أن تكون ذات معنيين أو أكثر إلى حد ما، لأنها تسجل الفارق بين الحياة التي نجد أنفسنا نعيشها وبين تفكيرنا ملياً في أسلوب هذه الحياة. و«الحرب والسلام» تخرج رصانة التأمل، ورصانة الماضي بعملية العيش دقيقة بدقيقة في اللحظة الأخيرة من حياتنا الشخصية واللحظة الأخيرة من التاريخ. إنه ليبدو أن خاتمة الكتاب تضع نهايته في اللحظة التي نكون فيها - فهو عصري دائماً، وهذا هو قمة الضعف في موقف شيزتوف، فعلى الرغم مما في تحليله من العمق وحدة الذهن، فإنه يعالج تولوستوي بوصفه مؤرخاً للمواقف والآراء. وهو مثل القيم^(١) الساخر يدور بنا في ردهات متحف للشكوك الأخلاقية، مرتب بعناية فائقة، وللفروض الخاصة بالخير الذي بدا راسخاً كالجبال ولكنه يبرهن على أنه هش كالخرف الصيني. فهو يحمل للكونتيسة ما رى إجلال الخبير^(٢) إذ يقول ملاحظاً عنها «طبعاً»: كم هي جديرة بالاعجاب حينما تقول أن بيبير على صواب «بالطبع» في أن من واجبنا مساعدة أهل جبرتنا.

خطوة أخرى، ثم يصبح النفاق قانوناً، وعلى الرغم من أنه يبدو مروعاً مفزعاً، فهو قانون الضمير الأخلاقي. إنه لحق أن كلمات الكونتيسة ما رى تظهر أن هذه الخطوة قد اتخذت من قبل. ولكن أعجب الأمور هو أن تولوستوي يسلك ويتصرف وكأن شيئاً لم يحدث، أو كأنه لم ير أية هوة قد تخبطها من غير أن يمسه بوثة واحدة... إن دستويفسكي لو كان في مكانه لأفاد من هذه النقطة لكي يبتكر شيئاً سيكولوجياً عميقاً وعظيماً! ولكن تولوستوي يعرف من التجربة والاختيار أنه حينما يقرب الإنسان مثل هذا الأثمد^(٣) يجب عليه أن يفعل هذا بوجه نقي - والإسلام على البداة apriori وأرض المبدأ الصلبة. أنه منقطع النظر في هذه الحرفة الدبلوماسية، وإن الإنسان ليرى فيها سلسلة النسب الطويلة للإسلاف الذين كانوا في خدمة الدولة، وتعلموا كيف لا يضطربون كما يجب الاضطرب الجند في ساحة العرض العسكرية لأي سبب بل يظلوا هادئين ساكنين أتم ما يكون السكون والهدوء. فانه حتى زمن تولوستوي، كانت المثالية الفنية جاهلة بهذه الطرائق التقنية الدقيقة. وكان لزاماً عليها أن تستخدم خدعاً غير بارعة، ومشاعر رقيقة، وبلاغة والواناً غير حقيقية.

وعند شيزتوف، الذي يدور بحثه المستمر حول ضرورة تقبل الجنس البشري للموت والفوضى والتسليم بهما بدلاً من التطلع إلى عالم متماسك يعيش فيه وقانون يحكمه، إن

(١) أمين المتحف.

(٢) الخبير: المتمكن من تقنية فن من الفنون وأصوله وإلى حد يؤهله لاطلاق حكم نقدي فيه.

(٣) حبر الكحل.

المشهد مثير للشفقة في أساسه كالمثل الذي يجب أن يكون عليه البناء الذي ينشئه المثالي^(١) الأخلاقي . وفي رأيه إن ليس ثمت خلاف حين تغير وأجبنا تغيراً صارخاً في مظهره من مساعدة جيراننا وأصبح أسعاد أنفسنا وتنشئة أسرتنا نشأة سعيدة - إن الأمر مثل أعلى في كلتا الحالين على السواء ولكن شيزتوف يتجاهل حقيقة أن تولوستوى - على النقيض من معظم الروائيين المثاليين (جورج أليوت مثلاً) - يشعر شعوراً عميقاً بالصعوبة التي يعانيها . إنه ينشد الحقيقة والسلام في الاعتقاد بأنه يفعل ما هو صواب ، ولكنه يعرف أنه لا يستطيع أن ينالها . كم يريد تولوستوى أن يكون الكونتسية ماري ، وكم هو عمتدح موقفها ويعجب به ، وكيف يكشف عن ضعف هذا الموقف مثلاً . إنه يكشف عن موقفه الشخصي أيضاً . أن بير ينحى باللائمة على الكسندر - أنه ينشد السلام فحسب ، وهؤلاء الناس وحدهم الذين « بلا إيمان^(٢) وبلا ناموس » يستطيعون أن يبهوه له . . . « أركاتشييف والطغاة الآخرون . إن تولوستوى أيضاً يبحث عن السلام ، ويعرف أن بعض الناس فقط ، من مثل نيمولاي ورستوف هم الذين يستطيعون أن يبهوه هذا السلام - إن مكانة أركاتشييف عند الكسندر هي مكانة نيكولاي عند تولوستوى .

ومع ذلك فإن تولوستوى قد فاجأنا مرة أخرى قبل أن يبلغ الكتاب نهايته (مثل الكسندر ، وفقاً للأسطورة التي كان على تولوستوى أن يتبعها ، قد هرب من المنددين به بتنازله الغامض عن حقوقه) . وعند بطل نيكولاي يظهر إن الوضع الشرعي لا يعنى الكثير برغم كل شيء . وليس هذا لأن بير وناتشا على طرفي نقيض مع نيكولاي وماري ، ويقدمان للقراء بوصفهما أجدر زوجين بالتقدير ، الزوجين اللذين يعدان للمستقبل . إن الأمر على العكس من ذلك . فسلطة تولوستوى في افتراض الفروق وتقديمها لاتظهر في أى مكان أكثر شذوذاً منها في وصف الصلة بين الزوجين . وأنه لمن الواضح أن هذه الصلة تكاد تكون متطابقة ومتماثلة ، ومع ذلك فهي مختلفة كل الاختلاف ، لأنهم أناس مختلفون ونحن نشعر أن أى كاتب آخر كان يجب أن يوجد، قسراً وإجبارة أو طواعية واختياراً، فارقاً دقيقاً واضحاً بين نمط كل من الزوجين وأسلوبه . وباصطلاح الرواية المتعارف عليه ، يبدو أن الفرصة سانحة ومغرية إلى حد طاع ، وأن الجزء العظيم . ولكن تولوستوى لا يفعل ذلك . فان وضع نيكولاي الشرعي البطولى ، الذى يصير عليه شيزتوف عن صواب - وهو يحلل بدقة الخاتمة بمصطلح الاتجاه والفكرة - ليتبدد في الحقيقة لا بالتناقض بين وضعه وبين وضع بير ، ولكن بالتشابه بينهما .

(١) كاتب يناصر أو يمارس المثالية في الفن والكتابة .

(٢) Sans fois ni lois

إنهما انسانان مختلفان كل الاختلاف على ظهر قارب واحد . وكل منهما يفهم عن صواب كيف أن تشابه وضعهما كرجلين متزوجين سعيدين يظهره وضع «الأخر» - وهما لا يأخذان بعين الاعتبار كيف ان وضعهما ^(١) الشرعى يؤثر على نفسيهما . فيرى نيكولاى أن بيير وقع تحت سلطة زوجته ونفوذها ، ويبريرى أن الأفكار الاجتماعية والمناقشة التى يعتقد أنها حقيقية وملحة جدا عليه هو نفسه ، هما فى نظر نيكولاى «تسلية» ، تكاد تكون تزجية وقت فراغ» - وكان مرجع ذلك وسببه أنه قد غضب غضبا شديدا حينما بدت هذه الآراء فى فم بيير تهدد بناء حياته . ومع ذلك فإن الرجلين كليهما من الناحية العملية لا حول لهما ولا طول ، أوقعتهما الحياة فى شرك الفهم الزوجى الذى يحسم كل نقاط الخلاف ويتركها معلقة إلى الأبد فى آن واحد . فالعالم المتعددة المتميزة تماما قد «اندججت فى كل واحد منسجم» . وللمرة الثانية يستخدم تولوستوى قياس تمثيل الأحلام . .

كما هى الحال تماما فى حلم بليل ، حينما يكون كل شىء ، غامضا ملتبسا ، ومسوقا بالعاطفة الجائعة ومتناقضا ، فيما خلا الشعور الذى يسوس الحلم ، هكذا فى هذه الصلة أيضا .

إننا نجد نيكولاى الشاب فى حجراته الخاصة ، فى حلمه ، يقود جيشه من خيوط نسيج العنكبوت إلى المستقبل ، يرافقه عمه بيير ، ويقاومة عمه نيكولاى . ونيكولاى ومارى يتناقشان وقت النوم ، وفى جزء آخر من المنزل نرى بيير يتحدث إلى ناتاشا «برضا ذاتى وفى حماسة» ، وهى تصغى بابتسامة هادئة سعيدة «إلى تأملاته الراضية المرضية عن نحاحه فى سانت بطرسبرج» .

٢

وتنتهى «آناكارينيا» كما تنتهى «الحرب والسلام» بخاتمة ومناظرة . ان آناقد ماتت ، وأنطلق فرونسكى ليحارب فى صفوف الصربيين . لماذا ينضم الناس لمثل هذه الحركات ؟ هل يفعلون ذلك لأنهم يعبرون عن «إرادة الشعب» ، أو لدوافع أخرى ، أكثر تعددا وشكا فى نتيجتها ؟ كان آم . أو . كاتكوف ، الذى كانت آنا «تنشر فى مجلته» ، يجب الصقالبه ويتحمس لهم ، وقد رفض أن ينشر الخاتمة . ولم يقبل تولوستوى أن يلطف عباراتها ، وفى النهاية سحبها بأكملها ونحاصم مع كاتكوف . وأسند إلى كاتب آخر أن يقوم بعمل مسودة مؤقتة للكتاب ، ظهرت فى المجلة تحت عنوان : «ماذا حدث بعد موت آنا كارينيا» ؟

(١) الخاص بالعلاقة بين الزوج وزوجته .

وعلى الرغم من أن خاتمة «آنا» كانت فكرة تلوية^(١) عند تولوستوى ، حضت عليها مسألة سياسية بنت ساعتها ، فهي تبدو إلى حد أكبر بكثير جدا جزءا من الرواية - وبصفة عامة جزءا من «رواية» - أكثر مما تبدو خاتمة رواية «الحرب والسلام» والسبب يكمن في أسلوبها وطابعها وروحها . فان الأسلوب ليس متماسكا تماسكا ذاتيا ، منسجما مع نفسه متساوق الأجزاء فقط طوال الخاتمة - فهي منسجمة مع الرواية ككل ومتحدة معها . وعلى الرغم من النقد الذى يوجه إلى تولوستوى بأنه قد أفسد شكل الرواية باضافته هذا الدليل فان مايدعشنا فى الحقيقة ، هو الطريقة التى يتردد بها صدى الأفكار الرئيسية نفسها وما يشغل البال مسبقا من آراء ، بل حتى الاستعارات ووصف كل أولئك بأسهاب . ان الأمر يبدو كأن تولوستوى لم يستطع ان يتحامى تكرار هذا ، وهويكاد يكون مأخوذا بفكرة مستحوذة عليه استحوذا غير سوى ، حتى حينما يبدو اهتمامه متجها ظاهريا ، نحو مشكلة أخرى مختلفة تماما . ان هذا التكرار واعادة البناء أو النسيج أو التركيب الغريزى لمؤثر فعال ومتساوق ومتماسك فنيا - وهو يبرر هذا الدليل . ولكنه يعنى أيضا أننا نفتقد الحرية والتنوع البريئين ظاهريا فى خاتمة رواية «الحرب والسلام» وتضيق علينا صور طابعها المرح وروحها السعيدة . ولا بأس من القول بأنه على الرغم من تدخل المؤلف الواضح فان خاتمة «الحرب والسلام» هى خاتمة درامية ، ومعقدة ومتعددة الأشكال ، بل هى خاتمة شكسبيرية . أما خاتمة رواية «آنا» فهي خيالية مجازية روعى فيها الاقتصاد والتدبير .

إن ماتصر عليه «آنا كارنيينا» وتعتبره شيئا أساسيا يمكن عرضه - وهذا فى حد ذاته يفصلها عن «الحرب والسلام» . انه أكتشاف أن الحياة لن تتوقف ، وانك تحصل على ما تريد - أبعد ما يكون «عن تشكيل الحياة فى صورة ثابتة وجعلها حياة استقرار نهائى وعلى شكل حاسم حتى الموت» - يؤدى إلى التحرر من الوهم الذى يجد متفلسا له فى بحث أبعد مدى وبفرض أن الحياة لا يمكن أن تظل ثابتة فى مكان واحد لا تريم ولا تتحرك ، ومهما كان تولوستوى جديرا بالإعجاب وسائغا مقبولا ، فانه - كما يقول شيزنوف - قد تحول فى نهاية «الحرب والسلام» إلى ساذج قح ، ووجه تقى ورع . ومن غير أن ينكر فهو يبتكر حديث الحياة الزوجية للزوجتين والزوجين ، وفى ذلك الحديث تتوقف الحياة عن أن تكون ذات معنى . ان الأربعة يستحقون ما هم فيه من سعادة إذ يبدو أنه ليس فى مقدورهم تغييرها .

إن «آنا» سعيدة الآن مع فرونسكى ، إذ هى تبدأ العيش معه ، سعيدة إلى حد خيالى وبصورة تدعو إلى الشك وعدم التصديق ، وهكذا حال كيتى مع ليفن . ولكن هذه السعادة

(١) الفكرة التلوية : فكرة تخطر بالبال فيها بعد ، تفسيرا وجوابا أو وسيلة تخطر فى البال متأخرة أو بعد فوات الأوان .

مختلفة اختلافا كليا عن سعادة زوجتين وزوجين سابقين . وحتى في سعادتها فإن آنا لا تتبادل دياالوج الحياة الزوجية مع فرونسكى ، ولكننا سوف نجد أيضا أن هذا يصدق على الزوجين المرتبطين برباط شرعى . وهل بوسعنا أن نتصور بيير يقرر ، كما يفعل ليفن ، إنه لا فائدة ترجى من أخبار ناتاشا بما يشعر به ويؤمل فيه ؟ ان نيكولاى ليستشعر متعة خاصة في الاعتراف لمارى حينما ينهال على رقيق أرضه باللكمات وهى تصفح عنه وتبرىء ساحته . وفي الفقرة الأخيرة من «آنا» يصرح ليفن لنفسه بأنه مازال عرضة لأن يغضب على الحوذى ، «وسأنحى باللائمة حتى على زوجتى من أجل مخاوفى الشخصية ، وسأندم عليها وأتوب عنها .» ان الذنب والتوبة شيثان منعزلان الآن ، لا مشتركان . وبعد مرور سبع سنوات من الحياة الزوجية يستقر بيير وناتاشا فى ضيعتهما فى صلة حميمة كاملة . وفى نهاية رواية «آنا كارينينا» يفرق الموت بين فرونسكى وآنا ، وتكون كيتى قد انفصلت من قبل عن ليفن ، ويدفع بهما تيار جارف عنيد لا يرحم نحو تنافر أبعد واغتراب أكثر .

نحن نفترض غالبا أن تولوستوى قد خطط ليظهر ، فى خطين متوازيين ، اتصالا مششوما وزواجا ناجحا . ويقدر ما تحققة خطة الرواية من نجاح يكون هكذا حالها حقا . ولكن تولوستوى لم يعتمد قط على هذه الفنية ^(١) المبتدلة ^(٢) لمثل هذه المتناقضات ، كما نرى ، فى الزوجين فى نهاية «الحرب والسلام» . ان الأمر ليس مسألة تناقض واحد بل لثنين - وإذا ما أخذنا فى حسابنا دوللى وستيفا كان لدينا ثلاثة متناقضات : ثلاث زوجات وثلاثة أزواج يشكلون الكتاب ، ويبدو أن جميع مثل هذه الصلات فى الكتاب على قدر مشترك من الاقلاق ، وإنما تنحو نحو واحد . ان لمسة غير بارزة فى الخاتمة تؤكد الفكرة الرئيسية ، فنحن نسلم من ستيفا ان فيلسوفسكى الأنيس ، الذى كان ليفن قد أمره أن يرحل عن داره لأنه حاول ان يغازل كيتى ، سوف يذهب إلى الحرب ، وينضم إلى مسيرة الزوجية المقضى عليها بالهلاك . ان فيلسوفسكى قد تزوج منذ عهد قريب ، إنه فتى جميل ، أليس هو جميلا ؟ ولما كانت هذه اللمسة مجردة من كل فضول وتطفل ، فلا يبدو فيها شيء «ساذج وتقى» «إنها مختلفة جدا عن اللمسة الخاصة بمارى - «ان من الطبيعى أن واجبنا يحتم علينا مساعدة أهل جيرتنا» - هذه اللمسة التى خلبت لب شيزتوف إلى حد بعيد . فان فيلسوفسكى قد تزوج حديثا ، وهو الآن منطلق فى طريقه كمتطوع حروب - حسن ، حسن ! ان كل شيء يشير إلى الطريق نفسها ، وكل لمسة تستهدف تأثيرا مميلا لا يخطئ هدفه . ان محطة السكة الحديدية والحرب يملآن الجو بالاخفاق والرغبة فى الهروب .

(١) الفنية = ذوق الفنان أو براعته .

(٢) المبتدل = الذى تعوزه الأمالة أو الشخصية .

ان الخاتمة حقا ضرب من الإستعارة والمجاز التي تكثف حياة الكتاب المجازية المتوترة وتقويها . ان زيجات «الحرب والسلام» السليمة قد أصبحت زيجات زائفة ، وكانت نتيجة ذلك أن الحياة غدت أقل ترفا وغنى وأقل تميزا واختلافا من حيث الشكل إلى حد بعيد . ان السعادة تفرق والمصيبة توحد : وإنه لمن سخرية الأقدار بما فيه الكفاية أن حركة الرواية ومنهجها يعارضان الجملة الافتتاحية المشهورة فيها : - «ان جميع الأسر السعيدة يشبه بعضها البعض ، ولكن كل أسرة غير سعيدة ، تكون غير سعيدة بطريقتها الخاصة . » وحينما ندنو من أعتاب الخاتمة تكون اللامعة هي التي تطل علينا بالوجه نفسه وتحمل صفاتها المميزة وسمتها نفسها . ان مجاز الخاتمة بحث ، وبحث مقضى عليه بأن يكون عبثا لا طائل وراءه . وتفكر أنا في النهاية قائلة : «هل بين فرونسكى وبينى أى شعور جديد يمكننى من أن أبتكر ؟»

لماذا يرغب الناس في سلوك طريق الحروب ؟ لأنهم يتمسكون بفرصة الاحساس التي تواتيهم - مثل ليفن ، عندهم «رغبة في الرغبات» . «ان كل ما فعله الجمهور الكسول ولو مرة واحدة بغية قتل الوقت ، قد فعله حينذاك من أجل فائدة السلافيين . » فهم يرجون منه ، كما يرجو كوزنيشيف مخلصا لفرونسكى ، «نجاحا ظاهريا وسلاما داخليا» - النجاح نفسه والسلام نفسه اللذين يجاهد كارنين لكى يجدهما بعد أن هجرته أنا في عمله أو بين طائفة المبشرين بالانجيل . ويرمى كوزنيشيف بنفسه في معمعان حركة التأييد السلافية لأن كتابه عن : «أشكال الحكومة» الذى كان يأمل أن يحقق الكثير منه ، لم يحقق الهدف المأمول فيه . والآن ، وللمرة الثانية ، يشغل مهنة تستغرقه الكثير من الوقت في كتابة عدد وافر من الخطابات ، والأشياء الهامة التي ينجزها . ان هذه الحصيللة من النشاطات الانسانية تلقى ظلا كالحلم المروع على كل دوافع الكتاب الماضية .

إن عثور الإنسان عن مكانه الحقيقي من الحياة ، وتحقيق ذاته إلى درجة الكمال ، قد أصبح لونا من النشاط المريب ، كما لو كانت رغائب ناتاشا وبير على مستوى واحد متساومع رغائب هيلين وكوراجين . لأن بهجة الحياة عند مقامر من مثل ياشفين هي في أن يضع كل ما يملك حتى الفلس الأخير على أوراق اللعب ، أما أنا فترى بهجة الحياة في أن تهرب من الأمان والخفية إلى حبها لفرونسكى . أما فرونسكى فيبتهج لأن حبه يظهر قوة طبيعته الكاملة - قوة لم يمارسها ، كما يعلم ، في الحياة الاجتماعية في بطرسبرج . ولكنه فيها بعد سيكون لزاما عليه أن يتحول إلى التصوير ، ثم إلى إدارة الضيعة وتدبير شئونها ، كما ستجبه أنا بإهتمامها إلى مستشفى وإلى إبنة السائس الإنجليزي الصغيرة . إن ما يظهر كتحقيق للرغائب في أعرق معانيها لا يؤدي إلا الى التفاهة وتزجية الوقت بطريقة أو بأخرى . إن أسعد الناس هم هؤلاء الذين يشبهون ستيفا ، وسفيرييشكى ، صديق ليفن ، الذين تجردوا من كل فكرة عن تحقيق المطامع الذاتية ولا يطلبون إلا أن يكون الغد مثل اليوم فحسب .

وبدلاً من تحرره من طبقة فرونسكى ، وأنا وكوزنيشيف ، فإن زواج ليفن يزيده قرباً منهم .

كان من الضروري له أن يعنى براحة امرأة أخيه وأطفالها ورفاهيتهم ، وراحة زوجه وطفلها ، وكان من المستحيل عليه أن يمضى قسطاً صغيراً من اليوم معهم . وكل هذا - بجانب الصيد وهوايته الجديدة فى تربية النحل - ملأ عنده كل فراغ حياته تلك الحياة التى بدت له مجردة من المعنى عاطلة من المغزى ، حين فكر فيها .

وفى هذا الإتحاد المشوم المحتوم ظاهرياً ، المكون من استجابات ونشاطات مختلفة ، حتى حصاد ليفن مع الفلاحين ، فإن العقار المسكن الذى يمدّه بالشعور بالراحة من الأرهاق البدنى ، يبدو مشابهاً لأشد ألوان نشاطات فرونسكى حماسة ، وأن فكرة تحطيم الذات (الانتحار) التى أصبحت تنتاب ليفن ، الذى يغدو خائفاً من أن يحمل بندقيته لثلاثا يوسوس له الشيطان أو تسول له مخاوفه أن يطلق على نفسه الرصاص ، كما تنتاب الوسواس أنا . والحق أن الأمر يتجاوز ذلك حتى يخامرنا الشعور العجيب بأن أنا تقتل نفسها لأن ليفن تغريه نفسه بذلك - أن التفرقة الحديدية التى يقيمها تولوستوى بين الأفراد قد انقضت ، وأن فعل أنا ليس شخصياً خاصاً بها ولكنه إلى حد ما ذروة حافظ قد أصبح عاماً

إن الخط المستقيم - بين النقطتين - الذى توضح عليه الشخصيات يضعف منزلتهم كأفراد ويخضعهم إلى القلق المجازى الذى يبلغ أوجهه فى الخاتمة ، فقد رأينا كيف أن فى نهاية «الحرب والسلام» يستأذن تولوستوى فى الانصراف من شخصياته ويودعهم وهو يبعد بينهم فى أثناء هذه العملية ، وعلى الرغم من أنهم إلى حد ما قد تحولوا عنا فإنهم مع ذلك يبقون منفصلين بعضهم عن بعض فى الوقت نفسه ، وفى نهاية رواية «أنا كارينينا» يبدو أنهم يقتربون بعضهم من بعض ثم يرتدون عائدين إلى من قبلهم ، وهذا على الرغم من حقيقة أن «أنا» رواية عن نواح لا تتوافر لرواية «الحرب والسلام» . ولقد سبق أن أشرت من قبل إلى أنه يبدو أننا نرى تولوستوى نفسه حين يستخدم وسائل^(١) حل العقدة للرواية فى نهاية «الحرب والسلام» : وهو يؤثر فى نفوسنا بأنه «موجود» هناك فى صورة أكثر إلحاحاً - بعبارة موهمة للتناقض عجيبة - فى فن الرواية ، منها حينما يحىء صراحة أماننا كمعلق وكنصير تاريخى .

ربما جاز لنا القول أن الشخصيات تفرق ، ولكن الاستعارات توحد . وأن تولوستوى بوصفه كاتباً روائياً يعتمد اعتماداً أوفر كثيراً على الإستعارة كما فعل حين تنصل من العنوان

(١) يقصد بالوسائل أشياء فى الأثر الأدبى يراد بها تحقيق غرض معين فى الرواية أو السرد .

ونحن نعلم أن ليفن - وهو ليس على النقيض من بير - قد حاول أن يعمل شيئاً ما «من أجل كل شخص» ، بأن تظهر جميع نشاطاته ضرورية حينها تزوج ، وبالتالي مفيدة ، وأنه الآن شبيه بطراد^(١) يشق الأرض أعمق وأعمق ، كرها ، «ولا يمكن أن يستخرج منها دون أن يحرق الطبقة الخثية»^(٢) . إن الإستعارة المثيرة للقلق المقتضية جهداً وكدحاً لا تقنعنا ، لمجرد أنها تستهدف حسم الأمر نهائياً أو تثبته بقوة شديدة جداً من الناحية المادية . إن ليفن ليس طراد محراث ، إنه ، أو يجب أن يكون ، ليفن . إن تولوستوى بتأكيد فضيلة الرغبة الملحة بهذه الطريقة المجازية يقرها في الحقيقة من حرية أنا وفرونسكى الرهيبة المحتضرة^(٣) - حرية محطة سكة الحديد والانتظار بجانب العربات المتحركة حتى تحين اللحظة المناسبة للقفز ، سباقات الخيل حيث يرتكب الجوكي^(٤) خطأ لم يكن متوقعاً قبل حدوثه فلا يغتفر له أحد إذ هو يهيم بتخطي الحاجز الأخير . إن الإستعارة الواردة عن ليفن تقصد إلى أن تنقل إلى القارئ شيئاً مختلفاً كل الاختلاف ، أن تنقل إليه تناقضاً ، ولكنها - بضعف وعجز - تجذب الحياة المجازية الأخرى في الكتاب كما تجذب برادة الحديد بعضها إلى بعض في مجال مغناطيسي .

في رواية «الحرب والسلام» غالباً ما تكون التعبيرات المجازية قوية فعالة وبسيطة - مثل الروسى المنازل^(٥) الذى يتخلى عن مغوله^(٦) ويلتقط هراوة - وفي أحيان أخرى تكون خرقاء غير رشيقة وغير بارعة ، مثل مقارنة الرجل العجوز من الضيعة المهجورة بدبابة على وجه محبوب ميت . ولكن هذه المجازات تكاد تكون دائماً بريئة وعاجلة : فهي لا تملك أية حياة موسعة مسيطرة . وكل ما هنالك أن «صراحة» كاراتيف المتكررة تبدأ تحزننا ، وإن هذا التكرار للإستعارة ، وتبديله بواقعية الأشخاص ، هو مانجده في أنا كارنينا . والحق أنه من الآن وصاعداً سوف يستعمل تولوستوى الإستعارة أكثر فأكثر ، وكأنها وسيلة تجعل ما يريد قوله أصدق وأوضح . إن فن الهاوى^(٧) والدبلوماسى عنده محل مكانه فن ينمو منذ الآن وباضطراد أكثر ليكون إحترافاً ، وأكثر إلحاحاً على نفسه . إنها لعبارة عجيبية موهمة للتناقض هي القول بأن تولوستوى كلما زاداً ابتعاداً عن التعبير عن الفن في معتقداته أو غل غالباً في نظريته . ففي الوقت الذى أزمع فيه التفكير في رواياته العظيمة بدون المدلول

(١) طراد المحراث هو شفرة المحراث أو الجزء منه الذى يشق الأرض خطوطاً .

(٢) طبقة الأرض المفعمة بالجلود والحشائش والأعشاب .

(٣) المحتضرة أو المحضورة : المعمورة بالجن أو الأرواح .

(٤) فارس يمتحن ركوب الخيل في السباق .

(٥) المنازل = المبارز .

(٦) المغول : سيف مستقيم مستدق الرأس ذو حدين .

(٧) ضد المحترف

الدقيق للكلمة ، أصبح أكثر تعبيراً عن نفسه بأسلوب توكيدي في آرائه عن الفن كما يفعل كاتب مثل فلوير أوزورلا . إن النقاد على صواب في إصرارهم على أن تولوستوى قد توقف عن أن يكون فناناً - إن مصدر المتاعب أن يصبح في إصرار ، وطغيان إلى حد بعيد جداً ، فنانياً .

إن نظريته عن الفن تلفت النظر إلى الفن ، لأن الفن ذا الهدف المحدد - هدف الوصول إلى كل الناس واعدائهم (مجازياً) بألوان العواطف الصحيحة - يستطيع - أو يكاد - أن يساعد على لفت النظر إلى نفسه . إن الكتّابين «اعترافات» و «حاج مراد» كلاهما فن كما فهمه محبو الجمال^(١) - منحوت بأزميل فنان صناع ، متناسق الأجزاء ، لم توضع فيه كلمة واحدة . سدى . وأن الأمر العجيب فيما يخص «حاج مراد» ، آخر ما أنتجه تولوستوى وأكثر قصصه حظوة بال العناية والأهتمام ، هو أنه يشبه مثلاً أو حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقي بدون غرض أو قصد أو غاية . فهو يبدأ وينتهي بإستعارة ، مثل تلك الإستعارة المأخوذة من «زهرة العوسج»^(٢) الحمراء الترية التي يتعذر فهم معناها بإمعان التفكير فيها والتي تبدو وفي غير محلها إلى حد كبير ، بين الزهور الأخرى . فلانها - حتى لو مر عليها دولاب عربية نقل - تعود فتتصبب ثانية . إن صفات هذه الزهرة تشبه صفات الحاج مراد - حسن جداً - ولكن لماذا يكون هذا التشبيه المعقد في البداية وفي النهاية من القصة ؟ مما لا شك فيه إن جمهور القراء الريفين يتذوقونها وربما كانوا يتأثرون بها عاطفياً ، ولكن بمعنى ما يكون مجرد إزعاج : إن فردية «حاج مراد» تمر من خلال العملية التي تعد تجريداً من الصفات الإنسانية لنظرية فنية دقيقة ، وبدون مقابل - لأن القصة لا توضح شيئاً ، ولكنها عن «حاج مراد» باختصار . ولكن لما كان تولوستوى قد أصبح باحثاً في الإستعارات والتعبير^(٣) عن المراد فإنه عاد لا يستطيع تجاهلها . ففي نهاية حياته أراد أن يقص حكاية صريحة ، حكاية تعود إلى حياته البكرة في القوقاز . ولكن منهجه أصبح سلبياً^(٤) بحيث يتعذر إستثماره ، وهو بإنجاز ما اعتقده في بساطة قد فقد لون ما اختص به من طبيعية شخصية .

نحن نستطيع القول ، إذن ، بأن تحول تولوستوى ، الذي آذن بالظهور في رواية «آنا» يجعل منه أديباً أكثر لا أقل . فلن تكون هناك أعمال «فلذة» أخرى ، وإنما حكم ،

(١) وبخاصة في الفن .

(٢) نوع من الزهر في نبات شائك .

(٣) بواسطة الكلمات والإشارات .

(٤) في شكل القطع المكافئ .

ومقالات ، وروايات ، وقصص . إن مناهجه الكثيرة - أسلوبه التجريبي في صياغته الحبكة ، وتنوع ما يكتب تنتقله من موضوع إلى آخر - تفسح كلها مكاناً لمنهج وحيد ملتزم واع لنفسه . إن إحدى النتائج الثانوية غير المقصودة لنظريته في الفن هي أن الأمور التي تبدو أشق وأصعب منالاً هي أفضل الموضوعات التي يجب أن يعالجها الفن . إن الفكرة الأساسية ليست بحال من الأحوال بدئية أو واضحة بذاتها - والحق أنها تكاد تبدو كأنها تبرير للصعوبة التي وجدها تولوستوى في العمل ضد مزاجه وميله الفطري . إنه في نهاية مؤلفه «ما الفن ؟» يخبرنا بأن «قرض قصيدة موزونة مقفاة تتصل بعصر كليبواترة أوتأليف أوبرا مثل أوبرا واجنر ، أسهل بكثير من رواية حكاية بدون أية تفاصيل غير ضرورية ، لكى يتذكرها هؤلاء الذين يسمعونها» . «أن الرجل الشيخ قد أجاد كتابتها .» وعلى هذا فإن تولوستوى (طبقاً لما قال جوركى) قد سمع وهو يهيمهم بقصته «الأب سرجيوس» . وحقا لقد فعل ، ولكننا لا نستطيع أن نتصوره يشعر بالشئ نفسه ويقول عن رواية «الحرب والسلام» . إن الحقيقة هي أن الأمر بلغ به حد أن يعتز خاطئاً بصياغة مصطنعة متكلفة لحكاية بسيطة واسعة الانتشار والتأثير .

إن الإستعارات الشائعة ، وطرائق الحديث الذى «يوجد الناس في الفن» ويجذبهم نحو الوحدة «(ما الفن ؟) لتمحو الفردية أيضاً . لم يكن ذلك هو الذى إهتم له تولوستوى - إنه لحق أن الفردية التى أضفى عليها تولوستوى مثل هذا التعبير الرائع أضحت في النهاية عنده عدواً للفن والحياة الراضية كليهما . إن الرضا - الذاتى Samodovolnost سمة هؤلاء الذين لم يروا النور وحدهم . ونستطيع أن نرى العملية تبدأ في رواية «أنا» ، ولكنها لا تلحق ضرراً بالحق وتنوع رسم الشخصيات - إنها تلقى به في إرتياح أقوى ، وتجعلنا نراها «أنا» من زاوية تختلف عن تلك التى نرى منها رواية «الحرب والسلام» .

إن تولوستوى مازال ساحراً في إيمائه بالفرد - في بعض الأحيان - يقلب الأحوال قلباً كاملاً ضد نفسه . ليفن بدوره ، يجد نفسه يقول أشياء لا تمت له بصلة شخصية ؛ ويشعر بأن شخصيته الذاتية آخذة في الزوال . وحينما يقول ملاحظاً عن شرير أجنبى كان في سبيل إبعاده عن روسيا - لا بأس في أن يعاقب المرء أيضاً سمكة الكراكي^(١) بالقاءها في الماء - يكون متحققاً من أن شخصاً آخر في الحزب لم يكن قد إستعمل هذه العبارة ذاتها ، مع أنها في الحقيقة والواقع قول شبيه بالأمثال . إن ليفن يظهر كفر من خلال حقيقة هزيمته ذاتها حينما يجد نفسه يقول نفس الأشياء التى يقوها كل شخص آخر . وثمت وجه شبه بين إنزعاج ليفن هنا ورفض العم أيروشكا القوى ، في «القوزاق» ، لكى يتعرف على عبارته الخاصة به -

(١) سمك الكراكي : سمك نهري ذورأس طويل مستدق الطرف .

«حينما تموت تنمو الحشائش فوقك وهذا كل ما هنالك» - حينما تتكرر تلاوتها على مسامعه بلسان البطل . إن العبارة التي يقولها أيروشكا مجردة من المعنى عاطلة من الغزى في نظره إذا ما نطق بها إنسان آخر ، لا لأنه قد ابتكرها ولكن لأنه بقولها كان يحقق ذاته .

إن مثل هذه العبارات تجرد المرء من شخصيته ، وأن استعمال تولوستوى الشخصى للاستعارة سوف يضعه موضعاً يشبه موضع ليفن أويكاد . فهو يقارنه برجل في الصقيع قد استبدل بمعطفه من الفراء السميك جلباباً من الموسلين ، كما يقارنه برجل يبحث عن الطعام في متجر لبيع لعب الأطفال أو بيع الأسلحة وإصلاحها . وهذا يوحى بأنه خلق آلى - قاطرة بدون بخار ، ومفصلة ينقصها الزيت - إن الاستعارات تثبت استعارات أخرى في الذهن ، ولكن إحداها لا ترشدنا عائدة بنا إلى الفرد . أن ذلك إلى حد ما ، قد يكون هدف تولوستوى . إن نوع ليفن ليس شخصياً ، ولكنه عام . ولكن من ذا الذى يقنعنا بذلك ؟ إذا ما كنا سنؤثر به ، فتحن نريد أن نرى كيف كان يؤثر فيه ، كما كان يجب علينا أن نعرفه (ليفن) . نحن نشعر الشعور نفسه ، كما أعتقد ، بالشمعة التى تتصل بآنا شخصياً بصورة عنيفة مثيرة للمشاعر ، حينما تنطفئ رويداً وأنا ترقد في فراشها في أنتظار فرونسكى ، وتتدافع الظلال معاً على السقف ، وتتملكها فكرة الموت . ولكن تكرار كلمة الشمعة كاستعارة تجرد لحظاتها الأخيرة من شخصيتها وفرديتها .

إن الشمعة ، التى كانت تقرأ على ضوءها ذلك الكتاب المملؤ بصنوف القلق ، والخدع ، والحزن والشر ، أضاءت بنور قوى أكثر تألقاً عن ذى قبل ، أضاءت بنور ساطع كل ما كان مظلماً ، ثم خفقت^(١) ، وراحت تعتم تدريجياً ثم انطفأت إلى الأبد .

وعلى الرغم من أن الجملة تثير المشاعر ، فهى تتسلط على آنا ، كما يحدث حين يدهما الجثام^(٢) يجمى في وقت مناسب - «فلاح صغير ، يغمغم ببعض كلام ، كان يشتغل في قضبان سكة الحديد» . إن هناك إصراراً على الحل بالاستعارة ، بوصفها وسيلة له . ونحن نتذكر حالات موت أخرى في كتابات تولوستوى ، مثل موت بيتيا ، الذى كان من الواضح إنه لم يكن بحاجة إلى حل . إن الأصرار التولوستوى على أن يصل إلى نتائجه ويتحكم فيها بطريقته الخاصة ، كما في حال موت إيفان إيليتش - تظهر أيضاً في تلك العبارة غير الواضحة - أضاءت بنور ساطع كل ما قد كان مظلماً .

وعلاوة على ذلك ، فإن المؤثر تأثيراً شديداً ، هل التبديل في آخر رواية «آناكارنيا» بين الشخصيات - كما هى شخصيات في حد ذاتها ، أو بوصفها إستعارات - تعبر عن أن

(١) خفقت الشمعة : اشتعلت بصورة متقطعة .

(٢) الجثام = الكابوس .

تولوستوى كان قد بدأ في رؤيتها بوصفها عامة . في النوع الإنساني ؟ إن نوع ليفن - مثل نوع رجل في الجليد ليس عليه إلا جلباب من المسلمين - غير شخصي ، ولكن لحظة الرؤيا التي تحمل به كان يمكن أن تحمل به دون غيره - إنها لحظة شخصية كل لحظة خوف الأمير أندرو من شجرة البلوط والسحب فوق ميدان المعركة ، أوهي مثل صيحات ببير في الكوخ بين السجناء . ليفن يتحدث إلى فلاح يذكر اسم رجل كهل «يعيش لروحه ويتذكر الله» .

وصاح ليفن أوكداد يصيح . «كيف يذكر الله ؟ وكيف يعيش للروح ؟»

«أنت تعرف الطريق : بحق ، بطريقة إلهية . أنت تعرف ، والناس يختلفون .»

قال ليفن ، لاهثاً بإهتمام : «نعم ، نعم ، ألدواع .»

الحقيقة أنه يعرف بالتأكيد ماذا يثير ليفن ، وأنه يرى هذا الذي يثيره ليفن كالفكرة الأساسية الحقيقية الهامة يقول : انه يجب علينا أن نعيش من أجل الحق والله ، وعند الإشارة الأولى أدرك مايرمي اليه . . . لم اكتشف شيئاً فقط أدركت ما الذي أعرف» نحن نشعر بشعور ليفن في هذه اللحظة ، ونرى السبب الذي من أجله يحتاج بشده ، ان انفجاراته بالبهجة تصبح حقيقة لنا بالواقع التولوستوى للاشياء التي تحيط به فجأة ، أوراق حشائش الغابة العريضة النصل ، الكثيرة العصارة ، والحشرة الخضراء التي ترحف صاعدة على سويقة شجرة ، ثم تتوق صعودها احدى اوراقها (ان هذه الخضرة حقيقية في سياق بهجة ليفن بحيث نكاد لاندلحظ احتمال انها نظير مجازي لتقدم ليفن الشخصى والإزالة المفاجئة للعقبة المؤلمة من امامه : ورقة الشجرة .) .

وفي الجزء الباقي من الخاتمة تتبادل الاستعارة الأوضاع مع الحقيقة ، في سياق مؤثر فعال الى درجة بلغت الذروة ، بل ومسلية ايضاً . ان اصرار ليفن على التمسك بالروحى والالهام ، وعلى أن يكون مختلفاً تماماً من الآن فصاعداً ، ليتخذ شكلاً مجازياً : ولكن الحياة تستمر في فرض الاعتراف بحقوقها على الناس بصلاية مضحكة . «ان الكلمات التي كان الفلاح قد تفوه بها أثرت في روحه تأثير الشرارة الكهربائية ، وتتحول وتلتحم فجأة في واحدة . . . فلن تكون هناك منازعات ، ومع كيبي لن تكون هناك مشاجرات مرة أخرى . . . وسوف أكون لطيفاً وحنوناً . . . سوف يتغير كل شيء ، » ولكنه يدخل لفوره في مشاحنة مع حوذى عربته ، واذا هو يعود الى منزله يسمع منكسر القلب ان الزائرين وقد وصلوا ، يدرك كم كان مخطئاً في قراره النهائي بأن «ذلك الظرف الروحى كان يمكن ان يغير تصرفاته فور مواجهته بالحقيقة» .

ومرة أخرى ، ومع كل ذلك ، فان في استطاع ليفن أن يلجأ الى الاستعارة وبخاصة الاستعارة التي تستلزم جهداً وكداً . إنه بسبب الزائرين الذين يجب أن يعرض عليهم

منحلته^(١) إن الحقيقة كانت قد اسدلت نقاباً مؤقتاً على الهدوء الروحي الذي كان قد وجدته ولكنّه قد ظل يلازمه . (ربما كان شبيستوف قد استطاب العلاقة بين «الحقيقة» و «الروحي» في هذه الجملة)

وكما أن النحل - وهو يحيطه من كل جانب الآن ، يهدده ويصرف انتباهه - قد حرّمه حرماناً كاملاً ذلك الهدوء الجسدي الكامل وأجبره على الانكماش ليتجنبه ، فهكذا حرّمته الهموم التي اكتنفته وأحدقت به من كل جانب منذ لحظة وقوعه في الشرك ، حرّيته الروحية وكما أن قواه الجسدية على الرغم من النحل ظلت سليمة لم تمس فهكذا كانت قواه الروحية التي حققها مؤخراً سليمة أيضاً .

وهناك تشابه عجيب آخر بين مجرى وعي ليفن بعد وحيه ، وبين مجرى وعي أنا في أثناء ركوبها صهوة جوادها تجوس خلال الشوارع في طريقها إلى موتها في المحطة . فأنّا ، مثل ليفن . هبط عليها وحي مفاجيء بما عليه موقفها الحقيقي فيبدو أن نوراً ساطعاً سلط بغتة عليها هي نفسها وفرونسكي ، وكارينين وأن الوضع الذي ترى به نفسها وتراهم يمتعها وحيناً تترجل^(٢) في المحطة يزايلها هذا الوضع ويعاودها التشوش الذهني والاضطراب العقلي ، وتبدأ في التفكير في أن كل شيء سينتهي إلى خير وأن الحياة ستسير في مجراها الطبيعي بطريقة أو بأخرى ولكن في عربة سكة الحديد ، يعود الضوء النفاذ «ويكشف لها الحجاب عن معنى الحياة والصلات الإنسانية» وفي المسودات الأولى يؤكد تولوستوي وبقدراً أكثر أيضاً ابتهاجاً بالوحي أو الرؤيا . إنها لرؤيا تدعوها إلى الموت (وتفكر وهي تنظر إلى العجلات الدائرة : هناك سوف يجبو الضوء ، وأعود جميلة وموضع شفقة^(٣) - بينما رؤيا ليفن تدعوها إلى الحياة ، ولكن الشبه بين المزاجين يشدهنا أكثر مما يشدهنا التناقض بينهما .

(١) المنحل : مكان تربية النحل أو مجموعة من خلاياه .

(٢) يترجل : ينزل عن ظهر الجواد .

(٣) هذه العبارة مقتبسة من مسودة سابقة تعطي تأكيداً أعظم لاضاءة وإطفاء «النور النفاذ» وأنه لجدير بالملاحظة أن استعارة الضوء ، تتحد ، وفي الحقيقة تختلط باستعارة الشمعة وتحليل الفقرة ، فإن الإنسان ليتساءل : ماذا عسى أن تكون الصلة بين «الضوء النفاذ» - الذي ترى فيه أنا موقفها ، والشمعة التي يكشف نورها الساطع الخافق النهائي «كل ما كان مظلماً» ؟ وليس مما يدعو إلى الدهشة أن كاتباً مثل تولوستوي أبعد ما يكون عن استعمال المجاز يجب أن يتعرض لمشاكل الاستعارة - أن شفافية دقته الصرفية النحوية في أسلوبه تعطيه (أي الاستعارة قوة وتزيدها تأكيداً . فإن الغموض والتلاعب بالالفاظ لا يشكلان قطعاً العمق الطبيعي لأسلوبه ولقته ، كما هي الحال عند شكسبير أو جيمس جويس .

(المؤلف)

إن المناظرة التي انغمس فيها ليفن وضيوفه في اثناء النزهة (التي يتناول فيها المنتزهون طعاما يحملونه معهم عادة في الهواء الطلق) بجوار خلايا النحل يبدو أنها ليست على نقبض تلك التي تحيىء في نهاية رواية «الحرب والسلام» حيث يأخذ كوزينشيف دور بيبير ويأخذ ليفن دور نيكولاي رستوف . ولكنها مناظرة أقل درامية وأكثر صدقا كناقش يتبع فرضا علميا خاصا ، وأقل أهمية من حيث وزنها وقيمتها بمقاييس اهتمامنا المتراكم للمشاركين في هذا النقاش ودوافعهم إليه وبدلا من الفارق الجوهرى بين نيكولاي وبيبير والنشاط الدرامى بين قلق أحدهما والرضا - اللذان المخلص للآخر نرى أن ليفن وكوزينشيف متقاربان معا ، يسودهما القلق الذى انخصب به تولوستوى كل عالم رواية «أنا» والحاجة إلى الشعور بأننا ننطلق إلى مكان ما وأن الحياة جديرة بأن نحياها مستحقة للعناء الذى نبذله من أجلها وهذا هو الذى يجعل كوزينشيف نزقا كأننا نفقد آخر معتقد يعتنقه ، وأن ليفن عاقد العزم على ألا يغدو نزقا لثلا يهدد اكتشافه الروحى الجديد .

وعلى الرغم من ذلك فإن المناقشة تصفى الجواب بالتأكد ، مثل العاصفة الرعدية التي تتبعها . فإن إحساسنا الجائر الثقيل الوطأة بأن جميع افراد الجنس البشرى تطاردهم المشكلة نفسها - نتيجة لذلك حشدت يد تولوستوى حياتهم معا - يبدأ في التلاشى والزوال وروح الفكاهة يساعد على ذلك . إن ليفن أقل هزلية من بيبير ولكنه يرى ويرى بحاسة اللامعقول ، والأمير شتشرباتسكى العجوز - صورة من أحسن الصورة الشخصية التي رسمها تولوستوى والتي لاتبرز لذاتها - يساعد في هذه العملية . وهكذا وعلى غير عمد منه ، يفعل ميخائيليتش العجوز ، المنوط بالحراسة على النحل ، الذى يصغى في وقار وباهتمام إلى النبلاء ، ويوافق على كل ما يقولون ، «ومن الواضح أنه لايفهمهم ولايرغب في أن يفهم» وحينما ينكر ليفن وحموه^(١) في عناد أن «الناس قد صرحوا بما يجول بأفكارهم» لأنهم هم أنفسهم لا يستشعرون هذا الاحساس فإن وجود حارس النحل العجوز يؤكد وجهة نظرهما ، على الرغم من أنه لايقول بهذا التأكيد بالمعنى الذى قصد إليه تماما . إن غموض تولوستوى هنا ليس «ساذجا وثيقا» ولكن يبدو أنه يفيد افادة متعمدة من التناقضات في موقفه الشخصى .

قال المسيح : «لاتظنوا»^(٢) أنى جئت لألقى سلاماً على الأرض ما جئت لألقى سلاما بل سيفا» . بهذه الآية شارك كوزينشيف في الحديث بالاعتباس من الانجيل ببساطة تامة ، كأن من الممكن فهمها تماما ، هذه الآية ذاتها من الانجيل كانت دائما تحير ليفن أكثر من غيرها من الآيات الأخرى .

(١) الحمو والحمى : أبو الزوجة (الوسيط ص ٢٠٠ ج)

(٢) انجيل متى الاصحاح العاشر - ٣٤

قال الرجل المعجوز الذى كان واقفا بجوارهم ملاحظا : «نعم هو ذلك وهو يجب عن نظرة سريعة ألقىت إليه عرضا .

يوافق ميخائيليتش المعجوز فى وقار على هذا الرأى منذ أن قال به المسيح واقتبسه عند السيد . كيف اذن يعرف الفلاح منزها عن الخطأ ما الذى يتطلبه قانون الصلاح ؟ فحتى لو كانت سلبية تقوم على الاعتقاد فى الصلاح فانها تستسلم لسوء الاستعمال فى تهمل وانسراح وكما هى الحال فى غالب الأحيان فان المتناقضات فى تولوستوى التى تؤدى بنا إلى النقطة الهامة الحساسة ، وفى الخاتمة لايعنى تولوستوى بان يخفى المتناقضات - كما نراه يفعل فيما بعد - بالبساطة المطلوبة لفن الامثال والحكايات الرمزية ذات المغزى الأخلاقى وحقا فان التشابه الجزئى الأخير الذى يخطر ببال ليفن فى أثناء المناقشة وهو بصفة خاصة تشابه حى مقلق^(١) يحملنا عائداً بنا إلى الماضى كما يفعل (التشابه) بالعرض التاريخى فى رواية «الحرب والسلام» صانعا من ميخائيليتش المعجوز شخصا يشبه كوتوزوف صاحب السلبية الروسية والذى تنقلد سلبية روسيا .

قال ليفن القول نفسه الذى قاله ميخائيليتش والناس الذين عبروا عن رأيهم فى أسطورة الدعوة إلى (الفارياج) - الزعماء الاسكنديين فىون الذين وجهت اليهم الدعوة على أيدي القبائل الروسية القديمة لكى يتولوا حكمهم : «تعالوا وتولوا الحكم فينا ! ونحن نعدكم فى فرح وابتهاج بأن ندين لكم بالطاعة الكاملة . سوف نأخذ على عاتقنا كل الجهود ونحتمل كل الوان الخزي والإذلال ونقدم كل التضحيات ولكن لن نصدر حكما ولن نتخذ قرارا» .

إن فكرة ليفن عن السلبية الروسية وقد أخرجت من العصور المظلمة (أو من عام ١٨١٢) ، ووضعت فى بيثة عام ١٨٧٥ تتخذ الشكل الكهانى^(٢) وله من الناحية التاريخية ما يبرره أكثر من أخيه كوزنيتشيف - وما يبرر تولوستوى أكثر من دستوفسكى الذى كان يرى أن «ارادة الشعب» هى أن السلافيين يجب أن يحرروا وأن القسطنطينية يجب أن تكون «لنا» . وبدلا من ذلك فقد قدر أن يصل فاريا جز جدد سريعا إلى روسيا عن طريق محطة متلند ، وتحت قيادة لينين وستالين ، ويجب أن يوعدوا بالطاعة والجهود القديمتين من جديد ، كما يجب أن تحتل من جديد صنوف الاذلال والتضحيات .

هذا المعنى للتاريخ الروسى والمصير ليس الشئ الوحيد الذى يربط خاتمة رواية «آنا كارينينا» برواية «الحرب والسلام» ان ليفن قد ادرك ما الذى يعرفه ، وما الذى يسلم به جدلا نيكولاى ومارى لاشعوريا فى نهاية «الحرب والسلام» إن جميع النظريات والمعتقدات

(١) حى : مثير للاهتمام الدائم ، موضع نقاش ، لم يفعل فيه بعد .
(٢) الكهان : الخاص بالنبؤات .

والحركات عبث باطل سواء بسواء : إن الذى يهم هو الاعتراف بالحق الذى أمام عيني
الانسان . إن المعادل للحن الزيجي^(١) الثنائي^(٢) الذى يحل جميع الاشكالات هنا هو
الكشف الذى يقوم به الطفل ميتيا .

وحالما اقترب ليفن من الحمام عرضت عليه تجربة لاقت نجاحا تاما ، فان الطاهى
الذى كانوا قد جاءوا به خاصة من أجل هذا الغرض انحنى فوقه ، وقطب جبينه ونغص^(٣)
برأسه من جانب الى آخر بأسلوب الرفض والاحتجاج . فانحنى عليه كيتي فأشرق وجهه
بابتسامة ، ودفع بيده فى الاسفنج بقوة مضطردة وجعل يبقب بشفثيه ، محدثا صوتا غريبا
راضيا حتى أن كيتي والممرضة ، وليفن ايضا هزهم الفرح .

وعلى الرغم من أنه لاشيء يحول بيننا وبين هذا المشهد ، وعلى الرغم من أنه صادق فى
بساطته وصراحته مثل جميع هذه الأحداث الأسرية فى تولوستوى ، إلا أنه مازالت هنا
وهناك لمسة التحدى بشأنه ، شىء ما يدعو الى التفكير والتروى ويعطيه (المشهد) وضع
الاشكال أو الفضيحة البالغة الصغر . فاذا ما قارناه بالفوضى السعيدة فى نهاية «الحرب
والسلام» فلن نستطيع إلا أن نلاحظ الفارق^(٤) . ومع ذلك فإن المغزى واحد «فقد كانت
الفكرة الأساسية أن ميتيا فى ذلك اليوم كان قد بدأ يتعرف على قومه» . وللمرة الأخيرة
الأسرة هى التى لها الكلمة الأخيرة^(٥) .

(١) الزيجي : خاص بالعلاقة بين الزوج وزوجته .

(٢) الذى يؤديه مغنيان أو عازفان .

(٣) نغص برأسه حركه كالمتعجب من شىء . وفى التنزيل العزيز «فسينفضون اليك رؤسهم» .

(٤) Scene a faire

(٥) القول الفصل .

الفصل الخامس

« هذه الرواية » آنا كارنينا

إن المناخ والفصول على مدار السنة ، والأصوات ، والألوان ، والظلمة ، والنور ، والعناصر ، والأطعمة ، والضوضاء ، والصمت ، والحركة ، والراحة تؤثر جميعاً على جسمنا ، وروحنا ، ونتيجة لذلك يتيح لنا كل هذا آلاف الفرص المؤكدة تقريباً ، والتي تتحكم أصلاً في العواطف التي نتركها تسيطر علينا .
روسو ، « الاعترافات »

وهكذا فإننا بواسطة حركات العضلات والأعصاب ندخل مباشرة وفي وقت قصير في العالم الداخلي لشخصياته ، ونبدأ العيش معها وفي داخلها .
ميريز هكولسكى ، « تولوستوى لنا وإسانا »

كتب تولوستوى إلى صديقه ستراخوف في شهر مايو من عام ١٨٧٣ يقول : « إنى لأخذ نفسي في كتابة هذه الرواية --- وهى أول عمل حاولته - مأخذ الجدل إلى حد بعيد . كانت قد خلت تماماً من كل اعدادات الشتاء المعقدة من أجل عمل نمط رواية «الحرب و السلام» عن بطرس الأكبر . فكلما زادت معرفته بذلك العصر تكشفاً زاد كرها واستنكاراً لها ، وأن الدور الغامض الذى قد لعبه سلفه فى إعدام ابن القيصر اليكسس لم يصلح الأمور . ومع ذلك فمن الممكن أن نتخيله يكتب من جديد عصر بطرس كما كان قد أعاد إلى حد ما كتابة عصر عام ١٩١٢ ، واضعاً نفسه موضع الضد من المقارنة مع كل تقاليد المهابة والتوقير للقيصر العظيم . إن مثل هذه المحاولة نحو إعادة التقييم التاريخى لو تمت لكانت تجربة خلاصة حقاً ، ودخل بثقة «رائى الجسد» ، الذى لم يستطيع أن يكبح تعاطفه البدنى حتى مع نابليون ، خالياً فى كيان بطرس الجسدى الغامر .

ولكن كان يوجد من الكراهية الفطرية أكثر مما ينبغى . لقد كان بطرس ، من الناحية الجنسية خليعاً عارم الغلظة بهناءة . وأصبح تولوستوى المعلم الأخلاقى المعذب عذاباً شديداً ، الذى - كما قد رأينا فى رواية «الحرب و السلام» - يمتد الغلظة عند الذكر إلى الحد الذى يعمد فيه إلى محاولة التخلص منها تخلصاً تاماً . كان بطرس يمجذ الأجانب ،

وبخاصة الألمان «مختار»^(١) مقاطعة سكسونيا الفاسق الذى كان رفيقاً مرحاً من رفاقه) ويبدل قصاره لكى يؤمن^(٢) المجتمع الروسى . وكان تولوستوى يعاف الألمان ويشمئز منهم ومن كل ما يمت إليهم بسبب وفى صورة من «صور سباستابول» يحتال للأمر لكى يقول عن القبطان كروت ، - ومن الظاهر أنه روسى كامل لا عيب فيه من أصل الماني - إنه «كرجل كان يبدو عاطلاً من شىء ما وما ذلك إلا لأن كل شىء يخصه كان مرضياً إلى حد بعيد» . أن أمرا جوهريا أكثر من هذا هو أن تولوستوى الآن قد ثار على التاريخ نفسه من خلال رفضه لتاريخ عصره الذى عاشه . ففي النسخة المعدلة الأولى من هجومه على المؤيدين للحركة السلافية ، التى نالها التحوير وتمسحت^(٣) وأصبحت خاتمة رواية «أنا» ، يعادل التاريخ المعاصر ، «وبطريقة أخرى يسمى السياسة» بالزى السائد فى العصر ، ويجرد الرغبة التى لا تنقطع فى التغيير الذى «لا يستهدف غاية حقيقية» .

لقد أراد موضوعاً الآن وفكرة رئيسية خارجية ترجع صدى الدراما المتزايدة فى داخله وتبددها ، وفى الأقل ، على مستوى الفن . فلم يعد الأمر مسألة موضوع يهيمه وبغيره ولكنه مسألة موضوع يستبد به على نحو غير سوى ويقلقه .

فإذا ما كانت زوجه على صواب ، فإن فكرة هذه الرواية كانت تتتابه منذ عام ١٨٧٠ . فقد أفضى إليها بنيتها فى الكتابة عن سيدة متزوجة من «دنيا النبيلات»^(٤) ، ستحطم نفسها ، وشعر أنه حالماً أمسك ببداية الخيط لمثل الشخصية ولا حت له البارقة الأولى منها فإن جميع الأشخاص الآخرين فى عالمه ينوف يغدون حقيقيين لتوهم . وبعد انصرام ما يناهز العامين ، انتحرت عشيقة أحد الملاك المجاورين فى محطة قرب باسنايا بوليانا بأن ألقت بنفسها تحت قطار . رأى تولوستوى الجثة التى ترك منظرها فى نفسه انطباعاً عميقاً . وبعد مرور فترة وجيزة تصادف أن وقعت فى يده نسخة من «حكايات بلكان» لاشاعر بوشكن كانت تقرؤها زوجه لابنها سيرجى . وفى كتاب محرر إلى ستراخوف - ولكن لم يقدر له أن يتسلمه قط - تحدث عن افتتاحه المتجدد دائماً بمنهج بوشكن ، وبخاصة العبارة ---- «وعاد الضيوف فتجمعوا فى البيت الريفى» --- بدت تعمل كحفاز^(٥) : إن الأشخاص والأحداث لرواية مرتقبة بدأت تتجمع فى رأسه .

(١) المختار : أمير جرمان لولاية مستقلة .

(٢) يؤمن = يكسبه الخصائص الألمانية .

(٣) أفرغت فى قالب مسرحى .

(٤) grand monde

(٥) العامل المساعد .

إن الكتاب الروائيين يتمتعون بشهرة سيئة لأهم مضللون في كل ما يخص المصادر التي يستقون منها رواياتهم ، أو بالأحرى ، حينما يكون الشيء واضحاً جلياً في عقولهم فانهم يعتقدون أنهم يبصرونه ، وحينئذ قد يصرحون لنا بكيفية ظهوره في الوجود . ولسنا بالضرورة في حاجة إلى الاعتقاد بكل هذه التفاصيل عن أصل أو تكوين رواية «آناكارينا» ، ولكن ما يظل ذا أهمية ومعنى هو الربط بين الفكرة الاستحواذية^(١) وبين رؤى الطريقة (أو أسلوب الآراء وفقاً لمقاييس تقنية مقرر) --- إنها لتكاد تكون مسألة كلاسيكية تبين كيف أن الرواية التي تطابق اصطلاحاً دقيقاً لنوع^(٢) أدبي هي التي يكتب لها الحياة . وأن «مذكرات» هنري جيمس تزودنا بأمثلة كثيرة للعملية نفسها : حدث أو حكاية تصف بدقة وتصور ببراءة فكرة طال فيها التفكير ، وطريقة تناولها أو معالجتها التي تتفق معها . ويجدر بنا ملاحظة أن ليفن كان فكرة تلوية^(٣) ، تكاد تكون تحولاً عن السبيل المألوف لتغطية تسلسل الأحداث أو الأفكار عند تولوستوى . إنها شخصية «آنا» هي التي تهمنا أساساً ، و«آنا» هي التي ترتبط بالصلة الكلاسيكية مع مبدعها --- صلة إيزابلا أرشر مع جيمس وإمبابوفاي مع فلوير . وفي هذه الصلة لا يهم كيف يكون النرق واضحاً بين المبدع وأبداعه : إنها ليست قرابة المظاهر الخارجية والآراء ، ولكنها قرابة تشابه وتماثل سيكولوجي أكثر عمقاً . ومن حيث الاتساع والحيوية في المفهوم فإن «آنا» تفوق على كل مسألة شخصية . ومع ذلك ، فلو أن تولوستوى --- مثل فلوير مع بطلته --- خضع لمثل هذه التعليقات لاستطاع أن يقول : إن «مدام كارين» هذه ، هي «آنا» .

كان تولوستوى يرى أنه قد بدأ يرى نفسه في مركز «آنا» ، معزول عن جنسه ، بحاسة أزمته الشخصية المتزايدة ، وكان واعياً مسبقاً باحتمال وقوع انعزال أساسي أكثر قدراً وأبعد مدى . ما إذا ي يحدث حين تعزل نفسك عن المجتمع ، أو حين يعزلك المجتمع عنه ؟ أن هذا السؤال هو أكثر الأسئلة التي تطرح نفسها في المسودات الأولى لرواية «آنا» الحاحاً وفي العمل المنجز التام ، كليهما . ففي بعض المخططات الأولى يتزوج فرونسكى وآنا ، ويبدو للرائي إن مشكلتهما قد حلت ، ومع ذلك فإن النتيجة دائماً إحدة . لماذا ؟ لأنها كانتا غافلين عن المدى الذي أوصلهما إليه المجتمع الذي خلقهما ، وكانا يعيشان فيه ، وعن مقدار حاجتهما إليه . وحالما يصبحان في وضع معارض له لا يعود في استطاعتهما الإبقاء على العلاقة السهلة الميسرة اللاشعورية بهذا المجتمع مرة أخرى . أما وقد أصبح المجتمع

(١) الجواز أو الاء نحواز : تسلط فكرة أو شعور ما على المرء تسلطاً تاماً غير سوى ويطلق عليه أيضاً لفظ «المجاس» .

(٢) النوع الأدبي والمسرحية والمقالة الخ

(٣) فكرة تختلج في البال فيها بعد .

يعوزهما ، وكذلك تفقصها الأسرة ، فقد تحطأ على أيدي صراع الارادات الذى ينشأ عن حتمية مروعة . فانه بدون حرية المجتمع يغدو هيامها سجنًا . ويعبر تولوستوى عن هذه الحال باستعارة متميزة : نحن نستطيع الجلوس دون حراك على امتداد ساعات من الزمان إذا كنا نعرف كيف نمدد سيقاننا فى أى وقت ، ولكننا نصاب بشلل يعذبنا عذاباً أليماً إذا ما كنا نشعر بأننا لا نستطيع ذلك .

إن استشراف^(١) تولوستوى كله وتنشئته قد انتهيا به إلى الاعتماد على المجتمع ، وعلى مركز أسرته الرزق فيه ، يمثل هذه الطريقة اللاشعورية الشاملة . ولكن الأزمة الروحية التى كانت تختمر فى د خله لسنوات كثيرة جعلته الآن يرى احتمال وجود العزلة وقيام حاجز لا يمكن ارتقاؤه بينه هو نفسه وبين بنى جنسه . لقد كان على خصائص الأنبياء . وبعد ذبوع سوء سمعته الذى كان على شهرته أن تجلبه عليه لم يكن بوسعها أن يحتل مكاناً فى بيئته الوراثة على الأساس القديم . أن تشيكوف ، الضابط السابق فى الحرس القيصرى ، والذى قدر له أن يصبح أبرع حواريه وأشهرهم ، من بعض النواحي ، كان له تأثير كبير على تولوستوى لأنه جاء من تلك «البيئة» . كانا يتحدثان لغة واحدة (كما تحدث ياشفين وفرونسكى لغة واحدة) على الرغم من أن وجهتي نظرهما كانتا قد أصبحنا مختلفتين عن لغة المجتمع الذى فيه قد تعلمنا هذه اللغة . وانه لمن الأهمية بمكان أن ليفى يستطيع أن يلج هذا المجتمع حينما يريد . على الرغم من أنه ينأى بنفسه عنه ويزدرية ، وحين يدخله فعلاً فإنه يستمتع به ، كما يحدث فى مادبة العشاء الكبرى فى بارت سيفن حينما يسرف فى احتساء الشمبانيا .

قال الحاجب يخاطب ليفن الذى كان قد غاب عنه قانون النادى الذى يحتم ترك القبعات عند المدخل : «دعنى أحمل عنك قبعتك ، يا سيدى . لقد مر وقت طويل على وجودك هنا . . .» هذا الحاجب المنوط بالبهو لم يكن يعرف ليفن فحسب ولكنه كان أيضاً يعرف جميع أصدقائه وأقربائه ، وجعل لفوره يذكر بعضاً من أصدقائه المقربين . . . لم يكن من بينهم وجه واحد غاضب أو قلق . وبدأ الجميع وكأنهم قد تركوا متاعبهم وهمومهم خلفهم فى البهو مع قبعاتهم . . .

إنها لمادبة توحى بجو من الرضا والطمأنينة كمادبة ال روستوف فى «الحرب والسلام» ، على الرغم من أن فى «هدوئها ، وذوقها ، ومتعتها» جواً من الوداع .

ولكن توجد أيضاً اعجوبة الصفاء القديم والتحرر . فالحقيقة والواقع أن ليفن ينتمى إلى نوع مختلف من المخلوقات عن «آنا» ، وعلى الرغم من أنه يعامل غالباً بوصفه منظر

(١) الاستشراف : طريقة المرء فى النظر إلى الاشياء أو وجهة نظره .

تمشى على قدمين ، وأنه زائدة سيريدانية^(١) ، فهو يحرق الكتاب لكي يستطيع أن يبلغ به الجرم التولوستوى ، وينأى به عن نمط الرواية الكلاسيكى --- الذى تضاعفت قيمته - لفلوير وجيمس . وإذا ما قورنت «آنا كارنينا» برواية «الحرب والسلام» ، فإن العملية الخلاقة فى الأولى تنعكس . إنها تبدأ بالقصص الخيالى والخيال المبدع ، بينما تفيد «الحرب والسلام» منهما بعد أن يكون مشهدها الرحيب قد نشره التاريخ وكشفت عنه الذاكرة . وحرى بنا القول أن الخيال المبدع قد وصل برواية «الحرب والسلام» إلى أقصى مداها ، أما رواية «آنا» فقد وصلت إلى كامل هدفها بالالتجاء إلى السيرة الذاتية والجدل والمناظرة . أن السفينتين العظيمتين تأخذان وجهتين متعارضتين فى سيرهما .

ولأن آنا تبدأ فى رواية ، فهى نفسها يجب أن تنتهى فى رواية . وبعد بدايات كثيرة زائفة وانطلاقات تهريبية تمكن تولوستوى من أن يقرر ماذا كان سيحدث فى رواية «الحرب والسلام» حيث تبدو الشخصيات وقد رسخت وأصبحت قادرة على أن تقرر بنفسها ماذا عسى أن يكون مصيرها ، ولكن مصير آنا هو الحقيقة فى الرواية . ففى المسودات الأولى يحوم شك حول شخصيات آنا وفرونسكى ، وكارينين وما هية الصلة بينهم ، وإذا ما كان سيقع طلاق ، وإذا ما كانت آنا وفرونسكى سيتزوجان ، ولكن لا يوجد أى شك قط فيما ستكون عليه النهاية . إن تولوستوى نفسه لم يكن مخادعاً كل المخادعة فى هذا . إنه باقتباسه تعليق بوشكين على تاتيانا فى رواية «افجينى اوينجين» --- «إن تاتيانا قد مضت عني وتزوجت ، وما كنت أظنها تفعلها !» --- يلمح إلى أن آنا ، بحسب صورة مماثلة ، قد أخذت بزمام الأمور . إنه لحق ، إن رسم تولوستوى لشخصه يجعل هذا التلميح أمراً محتوماً --- هناك احتمال اقتراف الانتحار ، كما قد شعر بعض النقاد الإنجليز --- ومع ذلك فهو محتم بالقضاء والقدر كانتحار أما بوفارى .

ولقد أضاف تولوستوى شخصية ليفن ، لكي يهرب بدون شك ، من حقيقة الرواية وواقعها . ولكراهيته الغريزية لعناصر الحيلة فى القصص --- اخفاء المؤلف لنفسه وستر علاقته الشخصية بالعمل --- فقد مدد شخصية ليفن إلى صورة قيد البحث لم يفصل فيها بعد حتى يستطيع أن يجعل من حياته الشخصية شيئاً واحداً دون ادعاء ، كما قد فعل مع أولينين فى رواية «القوزاق» ومع آرئينيف فى «الطفولة» ، و«الصبا والشباب» . فان ليفن هو الذى يحرق الرواية من نفسها . ومن خلاله ، نجد لنا مهرباً من الرواية للعودة إلى الحياة . ومن أجل حكاية لا مهرب منها ، تكون فيها صلة تولوستوى بالبطل واضحة ، وفى الوقت نفسه غير معلنة كما هى الحال مع شخصية آنا ، يجب علينا أن نعتد على المدة المتأخرة وعلى رواية «الأب سرجيوس» .

(١) سيريدان : متعلق بسيرة المرء الذاتية أى بقصة حياته مكتوبة بقلمه .

والمسودة التي يحتمل أن تكون الأولى تبدأ بداية مختلفة كل الاختلاف عن الرواية المنجزة نهائيا ، كما يحتمل أن يكون القصد منها أن يشكل المشهد الافتتاحي فيها . إن الجملة الأولى فيها تعيد إلى الأذهان عبارة بوشكن . «بعد الأوبرا ، تجمع الضيوف في منزل الأميرة فراسسكى الشابة» . إن المأدبة لتشبه تلك التي أقامتها الأميرة بيتسى في الفصل السابع من رواية «آنا» ، فيها عدا أن المضيف والمضييفة شابان بدلا من أن يكونا نصفين . . . ويجرى الحديث بذكر كيتي . وتعجب المضييفة وتتساءل بصوت مرتفع عما إذا لم يكن قد وقع شيء ما بينهما وبين آنا . وفرونسكى (يشار إليه كجارجن أيضاً) معروف بأنه عاشق لكيتي ، وهذا يوحي بأن آنا تحاول أن تبعده عنها . إن الحديث شائك وتلميحي^(١) . «ومن الطبيعي أنهم قد تحدثوا عن اشخاص معروفين لهم جميعا ، ومن الطبيعي «سواء بسواء» أنهم كانوا يتعرضون لهم بقالة السوء : فلم يكن لديهم شيء آخر يقولونه ، مادام السعداء لاتاريخ لهم» . تقول المضييفة إن آنا ليست جذابة ولا فاتنة بكل تأكيد ، ولكنها كانت تقع في غرامها لو أنها كانت رجلا . وعلق أحد الساسة قائلا بأن الوقت قد حان لتكون بطلة رواية والا فلن تبلغ أبدا هذه الأهمية فيها بعد .

يدخل ستيفا ، وهو معروف للجمع من قبل ولكن استهلال حوار له لم يكن بارعاً ولا مصقولاً . ولما كان متهماً بأنه زوج سيء ، فهو ينفجر ضاحكا ويقول إنه يجب ألا يبعث أحد الملل في نفسه . «نحن الرجال جميعاً سواء ، يا سيدى الكونتيسة . وهى دائماً غارقة لرقبتها في الشئون المنزلية كما تعلمين - الأطفال ، والمدرسة ، وهلم جرا . ولا تشكو» ثم يظهر فرونسكى . ونعرف لفورنا كل شيء عن ذقنه ، فهى زرقاء غامقة على الرغم من أنها قد حلفت لتوها ، واسنانه قوية ، ورأسه كاد أن يكون أصلع ولكنه جميل التكوين ، ذو حليقات شعر أسود فاحم على مؤخرة عنقه . ويتفق مع ستيفا على العشاء معه في اليوم التالى . ويظل ناظراً نحو الباب لا يتحول عنه

لقد كانا بالتأكيد زوجين غريبى الأطوار . . كان شاحب الوجه مجمعه ، ييس عوده تماما . أما هى فقد كانت ذات جبهة خفيفة وأنف قصير يكاد يكون خانسا^(٢) ، وكانت ريلة إلى حد بعيد جداً ، على نحو جميل - لو أنها تجاوزت ذلك قليلا لبدت رهيبة . وأنه لحق . أنها بدون الرموش السود العظيمة التى جعلت عينيها الرماديتين رائعتين ، والحليقات الفاحمة من شعرها فوق جبينها ، ورشاقة حركتها القوية النشيطة مثل تلك التى يتمتع بها أخوها ، والقدمين واليدين الصغيرتين لبدت بشعة المنظر بكل ما فى الكلمة من معنى .

(١) تنويى أورمى .
(٢) الخانس : مرتفع الأرنبة (صف للأنف)

لقد تحدثنا عن آل كارنين ! فإذا ما كان تولوستوى قد أبقى على هذه الفقرة ، ولور في صيغة محورة ، فهل كان يصبح في مقدورنا أن نتغلب أبداً على الصدمة ؟ كان يجب علينا أن نرى هذه الصورة الصغيرة التي تشبه الصورة التي رسمها رينوار ^(١) ، هذه القطيطة المثلثة ، على امتداد البقية الباقية من الرواية . ولأصبحت هي وفرونسكى وكارينين مثل بقية القاطنين الفاتنين ولكن الخياليين هونا ما ، للغاب ^(٢) الاجتماعى الأعلى . إنها لمثل جدير بالملاحظة على فجاجة الطريقة ولكن الأولية عند تولوستوى لتظهير ^(٣) الأشياء . إنها تتسم بحيوية ثاكرى أوبيزمسكى ولكنها بالتأكيد لا تفضلها .

وعلى الرغم من الجملة الافتتاحية البوشكينية ^(٤) فإن تولوستوى كان قد مزق مسبقاً رقية القصص البوشكينى . وهذا يعتمد على خليط رائع من البساطة والاقتصاد بدون تطهير . وعلى النقيض من ميريه ونثر القرن الثامن عشر القصصى ، الذى يشبهه من بعض الوجوه ، فهو صريح وقوى . إن تعاطف بوشكين الكامل -- ولكنه إن جاز التعبير غير معبر عنه بكلمات -- يجعلنا على صلة حميمة بشخصياته بدون تصويره لها . إن تولوستوى يجب أن يصور : وهو قطعاً يتلف لذلك ، ولكن هذه المسودة المبكرة تبين لنا مدى أهمية الواجب الذى يحتم عليه إدخالنا أولاً فى صميم شخصياته الرئيسية . إنه لحسن جداً من جميع النواحي هؤلاء الذين ينتمون إلى «الملأ» ^(٥) : لكاروجين ، وحتى لكارينين ، أن يكونوا فى نظرنا ، كما يبدو لنا أولاً ، ولكن الأمر يختلف بالنسبة للأشخاص الأساسيين . ويعبر تولوستوى عن هذا الفرق فى تعليق فى الرواية المكتملة عن آنا . «إن سحرها يكمن على وجه التحديد فى حقيقة أن شخصيتها تبرز ظاهرة التفوق مستقلة عن ثيابها . لم تكن قط تبرز على جسمها» . وإذا ما كنا هنا نعى «باليثاب» «المظهر الخارجى» فنحن نرى أن تولوستوى يعرف جيد المعرفة ما الذى يجب عمله . ولكن من الطبيعى أن الشخصية الكاملة يمكن معالجتها على يدى كاتب روائى كما يعالج تولوستوى المظاهر الخارجية فى مسودته الأولى . ولعل فلوير لم يكن قد عرف لون عيني إماً ، ولكنه لا يتركنا فى شك من أمرنا فى أنه على علم بكل شيء عن شخصيتها . وهو يطوف بنا فى جنبات الصالون فى المخطط الأول للرواية . وهذا ما يفعله بروست بشخصياته . ونحن لا يغرب عن بالنا أن شيئاً ما يعرض علينا ، وأن هذه هى قوة الممارسة وفعاليتها ، ومن ثم نحىء كآبتنا المتزايدة باضطراب إذ يستمر وصف إماً

(١) أوجست رينوا (١٨٤١) : أحد المصورين التأثيرين .

(٢) الغاب موطن يتنازع فيه البقاء بوحشية وقسوة ويقصد به هنا المجتمع المتمدن المعاصر .

(٣) التظهير رد الشئ ظاهرياً أى تجسيده فى صورة ظاهرية .

(٤) نسبة إلى بوشكين .

(٥) الملأ : اشراف القوم وسراهم .

بتفصيل شديد . ولكن الشخصية مع تولوستوى يجب أن تبرز من الوصف والتحليل كما برزت شخصية أنا من ثيابها .

وكيف، يتحقق هذا ؟ إن تولوستوى فى مسودة^(١) الكتاب المؤقته جعل أنا جميلة بشعة^(٢) تسترعى انتباه الرجال على الرغم من كونها ممتلئة الجسم جدا وليست مليحة . وفى لحظة واحدة يجرب خطة أخرى فجأة . إن تاتيانا سيرجيفنا (كما تسمى الآن) ترتدى ثوبا أصفر مزركشا بشرى زيتى^(٣) من المخمرات ، له فتحة حول رقبته أكثر اتساعا من أى ثوب آخر فى الحجرة ، ويوجد تباين مثير بين هذا «الكستم»^(٤) وبين الحلاوة الخالصة لبشرتها الجميلة ، وعينها ووجهها . ومرة ثانية يظهر شبهها بأخيها ، وبصورة أكثر روعة إلى حد ما . وإنه لمن المؤكد أن هذا الشبه هو الذى زود تولوستوى بمفتاح طريقته النهائية . يجب ألا تقدم لنا أنا حتى نصبح على معرفة تامة بأخيها : فلعلنا نراها أولاً ونفهمها من خلاله . إن الميزة الخاصة التى أتاحت لتولوستوى ليبدأ بشخصية ستيفا أو بلوسنكى ، هى أن طبيعته ، والطبقة التى وضعه فيها لا تتطلب تمهيدا ولا إضافات لمختلف التفاصيل الضرورية إلى خلفية الصورة . ففى لمح البصر ندرك من هو ، ومثل جميع أصدقائه وزملائه -- حتى النادل التترى الذى يحضر له المحار^(٥) -- نقف وننظر إليه بسماحة يعبر عنها أبتسامنا . إن فنتته الجسدية تؤثر فى الناس كشىء حقيقى . إن تولوستوى يجعلنا فعليا مثله تماماً -- إنه لموقف نشعر فيه كما لو كنا نحن أنفسنا نصحو من نوم على الأريكة المراكشية فى حجرة ارتداء الملابس بعد حلم ممتع -- إنه شديد الشبه بهذه الأحلام فى رواية «الحرب والسلام» ، ومختلف تماماً عن الحلم المروع الذى ستره أخته فى نهاية الكتاب .

كان يوجد حفل عشاء فى دارمستادت -- لا ، ليس فى دارمستادت ولكن فى مكان ما فى أمريكا . آوه نعم ، دارمستادت كانت فى أمريكا ، وكان آلابان يقيم الحفل . وقدم الطعام على موائد زجاجية ، نعم ، وغنت الموائد أغنية^(٦) (كنزى) لا ، ليست (كنزى) تماما ، ولكن شيئا آخر أحسن من ذلك . ثم كان هناك بعض أنواع من قنينات الشراب الصغيرة التى كانت فى الحقيقة نساء

(١) المخطط أو المسودة الاجالية ويطلق عليها «اسكتش»

(٢) jolite laide

(٣) الدانتل

(٤) ثوب نسوى مؤلف من سترة وتنورة (معربة)

(٥) من الرخويات البحرية - أم الخلول .

(٦) المصنوعة من المراكش وهو جلد فاخر منسوب إلى مراكش يتخذ من جلد الماعز .

وعلى حين فجأة نتذكر معه الجلبة الرهيبة التي جرت في الليلة الماضية ، حينما اكتشفت دوللى أمر مربية الأطفال ، و «هناك حدث ما يحدث لغالبية الناس حينما يضبطون على غير توقع متلبسين بارتكاب فعل مشين» . ولم يكن لديه الوقت ليتحلل السمة اللاتقة بالموقف الذى كان فيه ، وعلى غير إرادته (الفعل المنعكس للمخ ، كما اعتقد أوبلونسكى ، الذى كان مولعا بعلم النفس) ابتسم ابتسامته الرقيقة المألوفة التى كانت حينئذ ابتسامة ساذجة .

وحينما نجح تولوستوى للمرة الأولى فى الوصول إلى فكرة البدء بشخصية ستيفا ، فإنه قدمه لنا فى معرض للماشية فى حديقة عامة بموسكو ، حيث كان آورد ينتسيف (ليفن) ، «وهو خبير زراعى ، وأخصائى بالألعاب الرياضية الجمبازية ، وألعاب القوى ، ذوجه روسى» ، يعرض بعضا من ماشيته . وكان على الاثنين أن يرحب كل منهما بالآخر ويتحدث عن كيتى . أما فى النسخة النهائية ، التى يظهر فيها ستيفا وهو يستيقظ من نومه ويرتدى ملابسه ويذهب إلى مكتبه ، فقد جاء مؤخرا ، ثم مؤخرا أيضا بعد ذلك جاءت الحكمة^(١) الشعرية الافتتاحية عن الأسر السعيدة وغير السعيدة . إن قوة الفصل الأول تتمثل فى أنه يقدم رجلا يتلاءم مثاليا مع المنهج الذى يقدم به تمثيلية أو مسرحية ، والذى يعطى ذلك المنهج مسوغا رئيسيا مطلقا وسندا لا يتداعى فى الكتاب كله من أوله لآخره . إن أقل وظيفة من وظائف ستيفا لا تجعلنا نشعر بأننا نعرف كل فرد ، وبأن كل شيء يخص هؤلاء الأفراد واضح تماما . وبخاصة كل شيء عن أخته .

ويقوم ستيفا بدور آخر فى الكتاب لا يقل أهمية . هذا الدور يرمى إلى أن يجعلنا نندمج فى موقف مرتكب الزنا إندماجا عاطفيا وثيقا كأننا وهو شخص واحد ، منذ البداية كما يحدث لو كنا فى مسرحية . إن التعاطف العاجل وغير الإرادى الذى نستشعره معه - ربما لأنه ثمائل أكثر تعاطفا ولأنه شيء مادي أكثر منه معنوى - سوف يلازمنا فى جميع مثل هذه المواقف جميعاً فى كل مكان من الكتاب . وهو يجعلنا نتحقق ، أيضاً ، من أن ما هو عند شخص بالذات (شريك ، وليس مشاهدا) مجرد سوء طالع ومصدر إمالال ، يمكن أن يكون مميتا لآخرين فإن عالم «أناكارينا» لم يخل من كل ما هو دائم فحسب - فلا يوجد شيء ينظر إليه شخصان نظرة واحدة بالطريقة نفسها . وأنا لا تستطيع أن تنظر إلى عار أخيها بالاشمئزاز نفسه والبؤس مثل دوللى ، لا لأنها ذات تعاطف غريزى معه (العار) ولكن لأنها تراه من زاوية مختلفة . إن أنا نفسها ستكون موضع عطف دوللى وكيتى فى نهاية الكتاب ، وقبيل انتحارها مباشرة ، حينما كانت كل منهما تقول مشيرة للأخرى : كم هى جذابة وفاتنة ومع ذلك فكم هى مثيرة للشفقة باعثة على الشجن . إن انعزال وجهة النظر ليست بارزة ،

(١) حكمة معبرة عن فكرة ما بطريقة بارعة أو موهمة للتناقض .

مرعبة ورفيعة . وبشخصية ستيفا يرفع تولوستوى خبرته في جعل الفرد يبدو في ضوء وجهة نظره الشخصية في أرفع درجات الفن . وعلى الرغم من أن من المحتمل أن حياته - الجنسية أكثر تعقيدا وقذارة من أية شخصية أخرى ، فهي تبدو لنا طاهرة لأنها تبدو له كذلك . وهو مثل راع من عصر الملكة اليزابث يقدم عقدا من المرجان إلى راقصة باليه ، «وقد توسل بكل وسيلة في ظلام المسرح في رائعة النهار ، أن يقبل وجهها المليح» . وأكثر من ذلك لا نرى شيئا .

إن دور ستيفا المشهدى يرد مع غيره من الردود ، على النقد الذي وجهه بيرسى لابلوك في كتابه «صناعة القصص» ووجهه له أيضا آرنولد^(١) بنت . إن العيب الرئيسى في الكتاب ، هو من وجهة نظر الأول ، تقديم شخصية أنا ، وهو عيب لم يكن بوسع تولوستوى أن يتحماه إذا ما كان قد عقد العزم على التمسك بالخطة المشهدية . ولكن تولوستوى كما قد رأينا ، كان يرتعد فرقا من الخلفيات : فهي لا تفوح برائحة «الرواية» فحسب ولكن تفوح أيضا برائحة ما قد حاولت أن أوحى به عن طريق أستعمال الإصطلاح «رعوى» . وعلى الرغم من كثرة محاولات تولوستوى التدخل في شئون شخصه الذاتية وأن يتولى أمر العناية بنفسه ، فهو لا يحاول مطلقا أن يعنى بالحياة الماضية لشخصية ما .

ولا يوجد استثناء لهذا في روايتي «الحرب والسلام» و«أناكارينيا» . فإن تولوستوى يبدو أنه يشعر غريزيا بأن ماضى حياة الشخصية ضرب من حقيقة ، حقيقة ليس من حق المؤلف أن يمتلكها . إن المؤلف يجب ألا يختار أحد الأمرين ثم ثانيهما تأييدا لحجته ، بأن يمتلك الماضى والحاضر ، كليهما : إن تولوستوى يقصر نفسه على ما يستطيع أن يفهمه من شخصيته منذ اللحظة التى يبدعه فيها وتقتضى الضرورة كاتباً مثل تولوستوى أن يكتب شيئا ، مثل هذا . ولكن هذا الأسلوب كمنهج له بالتأكيد ما يبرره من وجهة النظر الذاتية . إن منهج دستوفسكى ، وفيه من الغرابة الكفاية ، ليس متباينا ، على الرغم من أنه منهج درامى وليس مشهدى^(٢) ، وأن اشارته إلى الماضى («كان ذلك قبل أن نعرف ما كان قد حدث حينما كان س فى ص» ، الخ) لم يكن المقصود منها إضافة شخصيته ولكن الإسهام فى الجو الدرامى العام . وفى الواقع يوجد منظر يشبه فيه الروائيان كلاهما شكسبير : إن العمالقة الثلاثة جميعا يستطيعون أن يتجاهلوا دعوى الكاتب الأقل شأنا بضرورة المطالبة بحق الدخول فى الشخصية وما وراءها من دوافع . إن شخصيات شكسبير ، كما قد المعت

(١) انه لمن السهل أن يظهر أين يقصر كثير جدا من الروايات العظيمة مثلا ، أناكارينيا ، عن بلوغ هدفها وتكف عن أداء وظيفتها من الناحية التقنية ، وأين كان يمكن ادخال التعديلات عليها إذا ما كان للمؤلف ميزات فلوير ، وموباسان ، أو حتى تشيكوف («اليوميات» ، ١٩٢٤) .

(٢) مشهدى = مسرحى ، تمثيل .

إلى ذلك من قبل ، مملوءة بالحياة بحيث تظهر ذات ماضٍ ومستقبل لا يشكلان جزءاً من هدف خالقها أو مطلبه . وهذا ما تتمتع به شخصيات تولوستوى .

ويكتب بيرسى لايوك قائلاً : «إن منهج الكتاب لا ينبثق عن الموضوع : فإن تولوستوى في معالجته استعمل ببساطة المنهج الذى كان مناسباً لطبيعته ومزاجه وحاجاته بدون النظر إلى القصة التى يريد أن يرويها . » إنه لحق أن تولوستوى بشروعه في العمل بفكرة الرواية بهذا القدر الكبير ، واستعمال عقدة من أقدم العقد في المهنة ، يكشف نفسه .

ولما كا برسى لايوك يسلم بالمقدمة المنطقية لكتابه «صناعة القصص» فإن نقده يكون قوياً ومقنعاً ، على الرغم من أنه يذكرنا بالاعتراضات التى أثّرت حول انتهاك شكسبير للقواعد الدرامية^(١) .

بدأها وكأن فصم أنا لصلتها بالماضى هو الدروة التى كان على قصتها أن تتسنىها ، فى حين أنها فى الحقيقة النقطة التى منها تنطلق قصتها صاعدة إلى ذروتها الحقيقية فى كارثتها النهائية . وهكذا فإن الكتاب ليس واضحاً ، أو محدداً لم ير تولوستوى أنه فى حاجة إلى أكثر من انطباع شخصى بسيط لأننا ، بالنظر إلى كل ما سبق . فليست هى فحسب ، ولكن عالمها ، العالم كما تراه هى ، والماضى كما يؤثر عليها --- هذا أيضاً مطلوب ومن أجل هذا لا يأخذ حيطة . فلم يظهر لنا قط كيف وضعت فى مكانها فى حياتها وماذا كانت تعنى هذه الحياة لها . ونتيجة لذلك فإن انفجار الغضب الشديد المفاجئ ليس بذى أهمية ، وليس له حجم حاسم

وهو يلخص رأيه قائلاً : «حتى النهاية ذاتها ، تبقى «أنا» امرأة رائعة ذات ماضٍ لما يظفر بعد بالتفسير الكامل» .

وحتى اعتماداً على التقنية التى اختارها الناقد ، فهذا ليس صادقاً كل الصديق إذ ماذا عسى أن يرمز إليه ستيفاً ؟ إننا نعرف ماضيه غريزيا كما نعرف حاضره . ولدينا أيضاً الأميرة باربرا ، عمّة أنا وستيفاً كليهما ، وهى أيضاً - على أنها واحدة من الشخصيات الصغرى - تظهر لتوها واضحة يمكن فهمها . ودوللى «التي عرفت بأنها قد كانت طفلة حياتها متطفلة على الأقارب الأغنياء» ، تكرهها ، وتصدم إذ تراها تقيم مع أنا حين يكون فرونسكى «غريباً تماماً عنها» . إن وجودها يوحى بلون الخلفية التى كانت «أنا» قد عرفتها جيداً فى حداثتها .

(١) كان شكسبير أول من ثار على الوحدات الدرامية الثلاث : وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الموضوع ، باستعمال المنظر من بدء المسرحية إلى نهايتها وتحديد زمن المسرحية بيوم واحد أو الزمان الذى يستغرقه أداءها على خشبة المسرح واستعمال عقدة واحدة فقط بدون أن يكون معها شىء آخر غير متصل بها .

إن دنيوية^(١) تولوستوى واسعة الإدراك وشاملة شمولاً مطلقاً ، وهى أفضل وأكثر كمالاً لأن هناك ما يدل عليها لا ما يعبر عنها . (وهى دنيوية تختلف عن دنيوية بروسى) . إن من الواضح أن أسرة أبولونسكى - وهى تحمل شبهاً قليلاً من أفراد أسرة الكوراجين فى رواية «الحرب والسلام» ، على الرغم من أنها تنتمى إلى أرفع طبقات المجتمع (وهو أول ما يلحظه فرونسكى فى آنا) - لم تكن لها التقاليد الراسخة الوطيدة المسلم بها جديلاً فى أسرات روستوف وليفن وشتشير باتسكى . فقد كانوا يكسبون معاشهم بأساليب بارعة إلا أنها لم تكن دائماً شريفة أكثر مما كانوا يفعلون بحكم العادة . ونستطيع أن نرى ستيفا يعيش هذه الحياة فى كل الكتاب حتى هذه اللحظة ، حينما - وأخته قد ماتت - يبعث برسالة إتهام بالانصر ، وإن كانت متأخرة ، إلى دوللى ينهى إليها فيها أنه قد نجح فى الحصول على الوظيفة ذات الربح فى مجلس للمديرين . ومن الواضح ، سواء بسواء ، إن أسرة فرونسكى كانت أكثر شبهاً بأل أبولونسكى منها بالآخرين . إن والدته فرونسكى صورة دقيقة ذات سناء يبعث الرعدة فى الأجساد . - امرأة واسعة الخبرة بالحياة ، أوتيت الإحساس الرزين السليم لترى أن الأمور جميعها تسير سيراً حسناً ، ولكنها ترى أن هذا اللون من الهيام قد يحطم أبناً . وليس هناك ما يوضح الرؤية أكثر من الانطباع الذى تتركه فى نفوسنا عن مشاعرنا حيال آنا بعد رحلتها الليلية بالقطار معاً ، حينما يقابل فرونسكى أمه فى المحطة . إنها ترضى عن آنا ، ولكن سرعان ما تدرك وضعها الشرعى كتهديد ، لا - كما كانت هى نفسها - كأمرأة تحب العلاقات الغرامية القصيرة الأجل ، ولكن كأمرأة تعتقد دون تردد وعن جهل بالهيام .

تزوج ستيفا وبنى بأسرة وطيدة مستقرة فهذه هى وسيلته فى الخلاص . ومهما حاول أن يخدع دوللى ويفقرها فهو آمن فى كنفها وبرعايتها ، كما أنه لن يتحقق تماماً قدر ما تدين به منزلته الرفيعة التى لا تتغير وشعبيته إلى استقرار صلاته الأسرية . كانت أخته أقل منه حظاً بكثير . فلم تكن قد أوتيت من الذكاء الطبيعى فى تدبير شئون المنزل أكثر مما أوتى أخوها . وهذا بلا شك لأن الأسرة لم تكن لها تقاليد محفوظة بالغريزة ومتوارثة فى البيت . ومن الواضح أن تلك الأسرة قد وجدت لها شريك حياة طيباً - رجلاً بليداً على الأصح ، إلا إنه حسن الطلعة جداً ، قدر له أن يتقلد أسمى المناصب . ومما لاشك فيه أن الأميرة باربرا - وربما غيرها من الأسرة أيضاً - قد توقعوا فرصاً ممتازة لكى ينالوا مالا ويحصلوا على مناصب . وآنا - حبيمة ، مفعمة بالأمل ، والاقدام وميالة إلى الاسعاد - ستكون راغبة فى العمل والاستجابة . أما كارنين - وهو طموح وقادر - فرجل بدون خلفية ويجب على آنا أن

(١) الدنيوية : الانهماك بالشئون الدنيوية (على حساب الشئون الروحية) .

تنشئ البيت ، وهو الأمر الذى لا تستطيعه الآن . كما لا تستطيعه بعد أن رحلت مع فرونسكى . إن دوللى تكتشف فوراً أن آنا تبدو كغريب فى منزلها الشخصى ، كما قد اكتشفت ذات مرة أن أهل بيت كارنين لم يكونوا ليبدوا حقاً كأسرة ، وأن آنا قد عظمت كثيراً من دورها كأم . إن فرونسكى هو الذى يدبر كل شيء ، فيلقى نظرة عملى آخذاً كل شيء بعين الاعتبار وهو يجلس إلى المائدة ، وينظر إلى كبير الخدم ليلفت نظره حينما ينظر تجاهه . إن فرونسكى ، كما أتذكر ، لم يذق قط طعم حياة الأسرة ، وهو الآن منهمك فى هذه الحياة بطريقة خيالية من الحماسة عطفاً وجرباً مع الوجدان ، دون أن يكون معه أحد يجسده له كيف تسير الحياة طبيعية وفى بساطة .

فى مسودة باكرة يقرن الزوجان بعد طلاق آنا ، ويرزقان بطفلين ، ومما هو جدير بالاهتمام أن فرونسكى أعطى فى هذه النسخة خلفية أسرية أكثر استقراراً ، ومن أجل هذا السبب نفسه ، قدمه لنا المؤلف عاشقاً لكيتى وعلى وشك أن يتقدم لخطبتها . ولقد صور تولوستوى أيضاً كدره ، لأن أطفاله من آنا لا يمكن أن ينشئوا كما نشأ هو - لقد اجتث نفسه من الجذور التى كان يجب أن تنمو عن طريقه إلى حياة أسرة جيل جديد تقوم على الأسرة القديمة . فلو أن تولوستوى قد بقى ملازماً لحظة إعادة زواجهما ، لبقى الزوجان منفصلين بالخلفية الأسرية المختلفة لكل منهما ، لأنها كانا يسعيان إلى أن يتحداً معاً بالحب فحسب . وبهذا الرباط بوصفه رباطهما الواضح الضرورى ، لم يكن بمقدور خلفية أى منهما أن تساعدهما ، ولوجه التناقض بينهما الأمور الوجهة السيئة فى النهاية .

ويبدو أن أمثال هذه الأشياء ، موجودة وظاهرة فى الرواية ، وتزودنا بتاريخ كما نفهم التاريخ فى الحياة : ليس مجرد شيء يقال لنا ببساطة ، كما هو ، ولكنه إلى حد ما شيء نكتشفه ونستنبطه لأنفسنا . فإذا لم يكن تولوستوى «قد رأى أن ما يحتاجه أكثر من ذلك ، أفلم يكن هذا مرجعه إلى أنه افترض أن القارئ سينهض بنفسه بهذا العبء ؟ من المحتمل أن يكون قد أخطأ لو أنه كان قد افترض هذا ؟ ولكن كان من خصائصه الفاتنة أن يكتب عن الحياة الاجتماعية والأسرية فى موسكو وبطرسبرج كما لو كانت شيئاً عالمياً ، وكما لو أن القراء سيفهمون ما فهم هو منها . من المحتمل أن يكون هومير قد افترض الشيء نفسه ، ولكن من المؤكد أن بلزاك وبروست لم يفعلا . إنها يريانا عالماً خارجياً يخلقانه فى حين أن تولوستوى يشكل جزءاً من العالم الذى يصوره . فلو أن بلزاك كان صاحب مصرف لما رغب فى أن يشرح لنا الصناعة المصرفية ، ولو أن بروست كان دوقاً لما خطر بباله أن يقودنا بمثل هذا الاستمتاع خلال جميع درجات ألوان الأرستقراطية الفرنسية وظلال الفروق فيها ، أما فى يدى تولوستوى فتصبح حياة الأسرة فى موسكو وبطرسبرج شيئاً عالمياً وبصرف النظر عن المستوى الاجتماعى فإن بعض الأسر تنحو هذا النحو ، فى حين ينحو بعضها الآخر نحو آخر : وتؤثر التقاليد الموروثة للحياة الجماعية فى كل منها تأثيراً قوياً على مصائر وحظوظ أعضائها فرادى ، حينما يستمر هؤلاء الأفراد فى أن يعيشوا حياتهم الخاصة . إن جين

أوستون ، على غرار تولوستوى ، إعتبرت هذا المبدأ صحيحا وسلمت به جدلا . ففي «حديقة مانسفيلد» لا ترينا شيئا عن تنشئة آل كراوفورد ، ولكنها توضح توضيحا تاما كل أثر لعيوب هذه التربية على القرارات الحاسمة في حياتهم الراشدة .

فلو أن آل رستوف كانوا على غرار هذه الاسرة الوطيدة الأركان ، لأمكننا الاعتراض متسائلين : بماذا عسانا أن نفسر ارتداد ناتاشا الصارخ عن الفضيلة ؟ ومع ذلك فإن ناتاشا كانت فتاة ، جريئة - إن طابع الأساس الأسرى يظهر فيها بعد ، فلو أن بيريدا غير حميم ولا مجامل مثل كارنين ، لما كان من المحتمل أن ترحل ناتاشا مع رجل آخر . إن «المبدأ» لا يظهر نفسه بالطريقة التي تعد بها فراشك ولكن في الصورة التي ترقد بها عليه . ولكن كل ذلك - إلى حد ما - ثانوى . إن أنا - من غير ريب - ليست نتاج بيت طالح أو منسق^(١) . وقد رغبت حين اشرت إلى ما يمكن أن يقال عن قدر معرفتنا بتاريخها المبكر أن اوضح فقط أن تهمة وجود ثغرة في هذا التاريخ ، أو ما يسمى بالثغرة التولوستوية ، ليس لها ما يبررها . إن الأهمية الحقيقية لا نطبعنا بوجود ثغرة ، يكمن في حقيقة أن أنا توفى بنفسها إلى الشعورية .

إنها لا تستطيع أن تستعرض حياتها وتتدبرها في هدوء - «وحيث يجب علينا ألا نفعل» . فهي نفسها لا تعرف ما قد فعلت أو ما ستفعل ، لا تعرف كيف وضعت في حياتها وما تعنى هذه الحياة لها ، انها تتقبلها قضية مسلما بها إلى أن تقع الأزمة ، فإذا وقعت لم تستطع أن تعيد تشكيلها من جديد ، وهذا يعزى إلى مزاج حياتها من جانب ، وإلى التنشئة من جانب آخر . فهي على قوة اخيها للحياة للحظة التي هي فيها . فإذا ما احطنا بحياتها السابقة وجب ان نعرف (كما يعرف تولوستوى بلا ريب) ماذا عساها ان تفعل . يجب أن تكون ذات تأثير مستمر ، مبهج ، وإلى أقصى حد . ان تولوستوى يبلغ من النجاح هنا حدا يجعلنا نشعر بأن غالبية البطلات الأخريات المشابهات في القمص «أمنا» بصورة غريبة أو بأخرى . خذ مثلا «ايوجيني»^(٢) جرانديه المسكينة ، «وأما بوفارى» المسكينة ، «ايزابل آرشر» ، و«ليلي ديل» - ولكن القارئ لا يستطيع أن يفلت من الانطباع بأنهن ليس لديهن مايزعجهن . فهن موضوعات في أماكنهن في رواياتهن باناقة شديدة . حقا ان أهمخا صا كثيرين في الحياة ، ايضا ، يبدون في وضعهم في الحياة مثل الشخصيات في الروايات ، ويستطيعون - ان جاز التعبير - أن يقدموا خبراتهم الماضية والمستقبلية ، في وسط خبراتهم الحاضرة ، ولكن «أنا» ليست من بينهم . فإذا كان آل كراوفورد نظيرا انجليزيا للجانب

(١) البيت المنشق أو الحزب : أسرة فصل الطلاق ما بين ركنيها فعدم الأولاد فيها الرعاية .

(٢) بطل رواية تحمل اسمها من تأليف بلزاك .

الأسرى من «آنا» ، فإن النظر الوحيد «لظهورها» المباشر هو شخصية كاترين في رواية «مرتفعات واذرنج»^(١) .

وربما كانت كريسيديا شكسبير أيضا ، فكلاهما تتسم بصفة الحضورية^(٢) واللمحظة^(٣) ، هاتان الصفتان اللتان يمكن أن تكونا مذهلتين تفقدان الإنسان أعصابه «آنا ، أهذه هي أنت ؟» هكذا يسأل كارنين ، يردد صدى صوت ترويلوس شكسبير - «هذا هو ، وليس هو ، كريسيديا» - كما يردد أى قدر من الشكوكية المصابة بالصدمة غير المعينة المصدر في الحياة الواقعية . ان تولوستوى يوضح لنا الطريقة الجادة الهائلة التي بها نحفظ تماما بالناس الآخرين في وعينا اليومي بشعورنا بهم مثبتين في الحياة وكأنهم مثبتون في كتاب . ونحن نفترض أنهم سوف يوالون عمل ما اعتدنا أن نراهم يعملونه ، كما نفترض أن «بيت»^(٤) له آمال كبار ، وأن الملك لير^(٥) سوف يقسم مملكته تقسيما دائما بين بناته الثلاث . إن الحياة ، في الواقع ، تعتمد على هذه العملية .

كانت الحياة تواجه كارنين - احتمال وقوع زوجته في غرام رجل آخر ، وقد بدا هذا له حماقة لا تعقل ، لأنه كان الحياة نفسها . لقد عاش وعمل كل أيامه في الدوائر الرسمية ، التي تتصل بتأملات الحياة ، وفي كل مرة التقى بالحياة مصادفة وعلى غير توقع ، كان يتعد عن طريقها . والآن قد خبر احساسا كالأحاساس الذي قد يستشعره رجل يرى فجأة ، إذ هو يعبر قنطرة فوق هوة ، أن القنطرة تنقوض تحته ، وإنه يواجه الهوة . كانت الهوة هي الحياة الحقيقية ، والقنطرة هي الحياة الزائفة التي كان كارنين يحياها .

إن ذلك مثل طيب لقرب تولوستوى من ردود أفعال شخصياته . أما أن يكون «يحيا» في حياته اليومية الرتيبة أم لم يكن فأمر قليل الأهمية والشأن . أن الشيء المهم هو إنه الآن في مواجهة موقف رهيب غير متوقع يشعر لفوره أنه «الحياة الحقيقية» . انه لم يعتد مثل غالبية الناس «وضع نفسه فكريا وشعوريا في كائن آخر» . (في أثناء حلم اليقظة الذي تأخذ فيه دوللي عشيقا لها ، تتخيل باعتزاز ذهول وعدم إدراك ستيفا الذي يتجاهلها كما يتجاهل كارنين أنا .)

(١) من تأليف الكاتبة الانجليزية اميل برونتي (١٨١٨ - ١٨٤٨)

(٢) حضور الشيء في الذهن .

(٣) بقاء الشيء لحظة سريعة الانقضاء أو وجيزة جدا .

(٤) الميل إلى الشك وعدم التصديق .

(٥) بطل رواية «آمال كبار» من أعمال تشارلس ديكنز .

(٦) بطل مسرحية «الملك لير» لشكسبير .

إن «أنا» حالة مشابهة : إنها ذاهلة لردود الفعل التي تصدر عنها : امتناعها على كل من يريد النفاذ إلى داخلها ، ورفضها لمن يريد فهمها . فقد عدنا لا نستطيع «رؤيتها أكثر مما يستطيع كارين أن يراها . وعند عودتها من المأدبة التي التقت فيها ثانية بفرونسكى (المأدبة نفسها التي تظهر في المسودتين الافتتاحيتين المحتملتين) ، «كان وجهها يشع بتورد نابض بالحياة ، ولكنه لم يكن بالتورد البهيج - كان يشبه توهج الحريق في ليلة ظلماء» . إن هذا التشبيه واحد من أحسن تشبيهات تولوستوى ، يرينا كيف كان على صواب فلم يستبق تلك الانطباعات الجسدية الأولى لأننا - الكتفان الممتلئتان ، روح المرأة «الحميلة القبيحة» . . . الخ . فكلما زادت غراما ، قلت رؤيتها وضوحا ، في أعيننا وأعين الشخصيات الأخرى .

إنها تبدأ بأن تكون مركزا للانعزال والزيغ . هكذا تصبح في عيني كيتي ، التي أطنبت كثيرا في الثناء عليها واعتقدت أنها ستظهر في الحفل الراقص وهي في ثوبها الأرجواني الفاتح ولكنها ظهرت مرتدية الثوب الأسود ، الذي بدأ للتوأنه الزى المناسب وأصبح من المستطاع آنذ وصف كثفيها وشعرها «على الرغم من أنها لم تكن هي التي أرادت الثوب الذي يكشف عن نحرها وصدرها أكثر من غيرها ، ولكنها كانت سيدة أخرى تحضر الحفل تدعى مدام كورسوفوفا» وكان فيها شيء متألق عديم الرحمة . إن كيتي لا تستطيع التحدث إليها أكثر مما فعلت ، وهي أيضا لا تستطيع التحدث إلى كيتي . إن اليد الموضوععة على كتف فرونسكى ليست هي «اليد الصغيرة النشيطة» التي كانت قد واجهت دوللي . كان الأطفال في الصباح يجدونها ، أما في اليوم التالي فيبدو أنهم قد نسوا عمتهم الجديدة ولا يبالون بها .

مرة أخرى يقوم ستيفا بعمل الفهرس لها . وحينما يلقاها فرونسكى لأول مرة يتسهم لسحرها وفتنتها على كره منه ، كما يفتر ثغر كل من يقابل ستيفا بلا ابتسامات . إنهم سوف يستمرون دائما في الابتسام لستيفا ، أما «أنا» فقد أصبحت شخصا مختلفا ، وفي أثناء الحفل الراقص يرنفرونسكى بنظرة ذليلة كنظرة الكلب . إن كيانها كله الآن يبدو غامضا وغير معروف سلفا ، مثل النار أو الماء : إن ثبات الآخرين ، ستيفا وكارينين ، وخادماتها انيوشكا («تغفو» ، ويذاها العريضتان ، وثقب في إحدى فردق القفاز ، وهي تمسك الحقيبة الحمراء فوق حجرها) تساعدنا على أن ندرك ونعيش العنصر الغريب . ويعد عودة ليفن إلى الريف - بعد ما أخفق مع كيتي - يبتهج ، يفكر مليا في أنه «كان نفسه ، وأنه لا يرغب في أن يكون أى شخص آخر» . إنها الذريعة التولوستوية العظيمة والسلى ، الرضا - الدائق لرواية «الحرب والسلام» ، ولكن الوضع مع أنا تحطم تماما . وتتساءل وهي في القطار : «هل هي أنا ، أنا نفسى ، أو شخص آخر؟» . إن القطار ، والعاصفة والثلج الصارخ ، تكتسحها بعيدا عن سعادتها فيها قد أعدت لسفرتها ، مثل الحقيبة الحمراء التي صنعت منها وسادة ، ومدة فتح الخطابات ، والرواية الانجليزية .

قرأت «أنا» وفهمت ، ولكن لم تكن في القراءة متعة ، يعنى متابعة انعكاس حياة الناس الآخرين . كانت متشوقة جدا لتعيش نفسها . وحينما قرأت كيف كانت بطلة الرواية تتعهد رجلا مريضا بالعناية ، أرادت أن تجول حول حجرة - المريض بخطوات صامتة (غير محدثة صوتا) ، وحينما قرأت عن عضو في البرلمان يلقي خطابا ، رغبت في أن تلقى ذلك الخطاب ، وحينما قرأت كيف أن لايدى مارى كانت تخرج للصيد بكلاهما ، وكيف كانت تضايق أخت زوجها ، وأذهلت الجميع بجراتها - أرادت أن تفعل كل ذلك بنفسها . ولكن لما يكن هناك ما تفعله ، ولهذا أرغمت نفسها على القراءة بينها يدها الصغيرة تعبت بمدية فتح الخطابات الناعمة .

إن الحفل الراقص ، والعاصفة ، وعودة «أنا» إلى بطرسبرج ، مثيرة كلها في توكيدها . الاستعارة ، والنظرة النافذة ، وموضعة^(١) حالة كان هو نفسه يصبح باضطراب أكثر ألفة لها - لم يحدث قط أن امتزجت بصورة أكثر روعة من ذلك في فنه . إن جميع هذه المشاهد الدرامية^(٢) تحفل بالمكاهة . ربما كانت «أنا» قد بدت ظافرة بدون رحمة في أثناء الحفل الراقص ، ولكنها تبدو مؤثرة مضحكة إذ هي تقرأ روايتها الانجليزية ، أو هي ترقب أذى زوجها في محطة بطرسبرج . ومع ذلك فإن ذروة الإغواء هي نهاية الحياة التي تجري كنوع أوتوهج مشتعلة كالنار : إنها تشبه تقلص الحقيبة السوداء ، ومواجهة الموت . إن جميع الأشياء تتقلص وتصبح حقيقة واحدة .

قالت : «لقد انتهى كل شيء . لم يبق لي إلا أنت . تذكر ذلك .»

إن اليأس الذى يستولى عليها عند هذا الاكتشاف يبقى معها حتى النهاية ، على الرغم من سعادتها العظيمة اللاحقة وملكيتهامتعته . لقد كانت تقارن نفسها برجل يموت جوعا أعطى طعاما ، ونحن نذكر هذا حين يقارن ليفن برجل يموت جوعا في دكان لعب للأطفال . ومع ذلك خوف تولوستوى من الجنس ، الذى يشبه خوفه من الموت ، لا يبرز هنا : إن اكتشاف ماقد فعلوا هو اكتشاف العاشق فقط ، ونحن نقبل قبولا كاملا أن كل ما يقوله لنا تولوستوى هو رد الفعل عندهم .

إن ما يبرز قليلا هو وسائل تولوستوى الروائية . إن العاصفة ، والرحلة ، واللقاء مع فرونسكى ثم كارنينين ليست أكثر شيها بالرواية الانجليزية التي تقرأها أنا في القطار والتي تشبه رواية «أنا كارنينا» . إنها تدفق الحياة وقوتها . ولكن دلائل النحس ليست كذلك

(١) الفعل : «موضّع يجعل الشيء موضوعيا والموضعة جعل شيء موضوعيا» .

(٢) الدرامية أو الأوجية هي التي تبلغ الذروة أو الأوج .

الرجل الذى لقي حتفه على قضيب سكة الحديد لدى وصول انا إلى موسكو ، أو اختطاط^(١) مقيمى السلام . ولما كان تولوستوى قد عالج هذا الموقف علاجاً جديراً بالإعجاب كما هى الحال فى تدخل «آنا» مع دوللى نيابة عن أخيها ، فإنه يتحكم دون شك فى الموقف حينما تستحث آنا دوللى على أن تذكر أن الرجال مهما كانوا فى سلوكهم مع الممثلات وحاضنات الأطفال مدعاة للاشمئزاز ، فانهم لا يفقدون أبداً إحترامهم (للأسرة) . كما يظهر أن فرونسكى لا يعمل شيئاً أكثر من أن يحتاط للأمر ، فحينما يقابل «آنا» للمرة الثانية فى بطرسبرج لابد أنه كان متورطاً فى إنقاذ رفيقين من موقف هزلى . قالت الأميرة بتسى «طوبى لصناعى السلام»^(٢) لأنهم يخلصون» وقد تذكرت أنها كانت قد سمعت شخصاً ما يقول شيئاً مثل ذلك . ان الفكاهة مرضية وسارة ، ولكن جو الشواهد^(٣) الكتابية^(٤) يبدو أنه يطبق علينا - «لقد خلس آخرين»^(٥) «و» لى النعمة^(٦) أنا أجازى «ان الأمر متروك لستيفان لى يبدو هو نفسه تماماً فى الدور الخير ، وذلك لأنه قد يأتى من الضرر قدر ما يؤدى من النفع . وفى أثناء حفل عشائه الذى أقامه يبدو إلى حد غريب مشابهاً «لبطل الرواية» ، وتتم خطوبة ليفن وكيكى على يديه فى النهاية وببساطة كما يرضى كارينين و«يعجن كل خميرة ذلك المجتمع حتى كانت حجرة الاستقبال فى مظهر ممتاز جداً» .

تكاد أية مآدبة تظهر جانباً من جوانب قانون تولوستوى جريان قصصه الصافى وتعليقه يبدوان دائماً أكثر إمتلاء بالمعانى من مؤثراته المتعمدة ، مهما كانت هذه المؤثرات صحيحة دالة على براعته كأستاذ وفنان مبدع . إن كيكى تتجهّد مع قطعة من عشب الغراب^(٧) المخلل^(٨) اذ هى تسأل ليفن عما اذ كان يوجد عنده دبة فى ضيعته ، وكيكى ذاتها بعد الزواج وهى تصلح من شأن نيكولاى المحتضر وتوفر له الراحة ، وتورفتش الذى ساعد دوللى حينما أصيب أطفالها بالحمى القرمزية ، والذى اغرق فى الضحك حتى أن النهاية الغليظة من ساق الهليون^(٩) التى كانت بيده تسقط فى صلصة الزبد ، وستيفان واضعاً يده لحظة من الزمن على

(١) الانتهاج أو الترسيم أو الإقتباس .

(٢) النص كماورد فى انجيل متى الاصحاح الخامس .

(٣) الشاهد : جملة أو فقرة مقتبسة على سبيل الاستشهاد .

(٤) الكتابية نسبة إلى الكتاب المقدس ، الإنجيل .

(٥) وكذلك رؤساء الكهنة وهم مستهزون فيما بينهم مع الكتيبة قالوا لخلص آخرين وأما نفسه فما يقدر أن يخلصها «انجيل مرقس اصحاح ١٥ - ٣٩»

(٦) لأنه مكتوب لى النعمة أنا أجازى يقول الرب «رسالة بولس الرسول إلى اهل رومية الاصحاح ١٢ - ١٩»

(٧) عشب الغراب (عشب الغراب) نبات فطرى .

(٨) المخلل والجمع لخللات - الوسيط ص ٢٥٣ ، ج ١ .

(٩) نبات من الفصيلة الزنبقية تؤكل براعمه الغضة .

رأس نادل الفندق هذه الحقائق تبدو أكثر معنى ، كما تبدو أكبر أهمية ، من الأنماط المجازية ، وبشائر السعد ونذر النحس ، ونظائر إقامة السلام .

وإنه لأكثر معنى ، أيضا ، من ذلك التشابه الأكثر اتساعا بين آراء ليفن ومعتقداته ، وسلسلة الأحداث المتنوعة التي تؤكد خفية وفي صمت . ولا يبدو في رواية «الحرب والسلام» أن هناك اتصالا يفرض سلفا اتجاها في الأحداث ووجهة نظر تولوستوى في هذه الأحداث . إن الحدث ووجهة النظر يلتقيان فحسب في نجاح تعاقب أحداث الزواج عند الخاتمة . أما في رواية «آنا كارنينا» فإن تطابقهما يفهم ضمنا في البداية . وحينما نعرف أن ليفن فكر في الحياة الأسرية بوصفها الشيء الهام حقا ، وتصور المشهد الأسرى في بيته قبل أن يتصور المرأة التي تقاسمه الحياة في هذا البيت ، نشعر من خلاله أن التصور ووجهة النظر يسبقان الشخصية والحقيقة . إن ليفن يجب أن يوسع نطاق الكتاب ولا يضيقه ، وهو - بوجه عام - يقوم بذلك ، وهكذا يكسب دوره الحاسم : الصيد والحصد ، والزفاف ، والانتخابات ، كلها ممتازة ، تمثلت (١) في مد الحياة وجزرها ، ومع ذلك فهي بعيدة بعدا كافيا عن المأساة بحيث تخلصنا منها ، وتختلف عنها اختلافا حقيقيا . وعلى الرغم من ذلك ، فعن وظيفة ليفن وموقعه لحكم غير واع ، تصدر الحلول مسبقا في شكلها التخطيطي ، وهذا أشد خطرا على مجال الرواية من توسل تولوستوى بوسيلة المنهج المسرحي . ومع مافي هذا المنهج من توخي أوجه الخلف فانه يسهب ويفصل ، والاسهاب عند تولوستوى لا ينتهي به إلى السير في طريق خاطيء - كلما قطع شوطا أطول أجاد وأحسن . إن الأخطار تكمن في عملية الاختصار والتخطيط الرمزي .

ولكننا نستطيع أن نصبغ على وعى بهذه الأخطار ، بواسطة من يشاركون مشاركة أصيلة في الرواية أو بواسطة مانعها عن طريق ليفن . وعلى الرغم من أنه حدث محوري (٢) من حيث هو يعمل باعتراف آنا لزوجها ، فإن سباق الخيل عبر الحقول في كراسنوسيلوليس بالشيء الذي له ما يبرره في حد ذاته ، والذي يجب أن نتوقعه ، حينما نأخذ بعين الاعتبار وضع مثل هذه المشاهد العظيمة الأخرى في تولوستوى ، مثل جماعتي القنص في رواية «الحرب والسلام» وزمرق الصيد في رواية «آنا» ان مصدر الإزعاج يبدو في أن تولوستوى حاول أن يجعله «الحدث» حاسما (٣) رمزيا إلى أبعد حد ، وبلغا إلى أقصى مدى للدلالة على العلاقات التي بين آنا وفرونسكى . وعلى الرغم من أن تولوستوى ذو عبقرية أدبية فان لمسته

(١) بمعنى أحيائي : يمثل الطعام بعد هضمه .

(٢) بالغ الأهمية .

(٣) قاطع للجدل .

الرمزية أبعد ما تكون عن الدقة ، وأبعد ما تكون عن غمط العمل الغريزي الشعري الذي يمكن أن يكون في تورجنيف في أروع صوره ، أو في روائيين من نوع آخر يختلفون عن هاردى^(١) ، ود . ه . لورنس^(٢) . إن الدكتور أف . ادليفيز قد قارن في واقع الأمر بين المشهد بغير مواتاة بين الأحداث في روايات لورنس ، وخلص إلى أنه بينما تكون روايات لورنس على صلة وثيقة غريزيا وسيكولوجيا بهدف المؤلف ، فإن تولوستوى يمكن أن يضلّه بعيدا عن مجرى الأحداث في روايته أى شيء من طراز حديث ، «من دنيا»^(٣) الجمال .

إن من الأفضل كثيرا لتولوستوى أن أصبح الكاتب الذى هو الآن بصفاته وقدراته ، ويأخذ لو كان الأمر كذلك هنا . إن خيال لورنس يمكن أن يدخر له : فهو لا يتحول إلى عصا صالحة لضرب بها تولوستوى . فقد قال تولوستوى نفسه أنه لا خيال له ، وأن موضوعيته^(٤) الهائلة أو واقعيتها الضخمة لا يبدو أنها تترك إستعمالنا المؤلف للكلمة مستقرا . فليس من صفاته أن يصور لنا الخلق اللاواعى تقريبا للجو الرمزي الذى تربطه ذهنيا بالخيال الأدبي النابض بالحياة . فسكة الحديد والعاصفة في رواية «آنا» ما هي إلا استثناء جزئى ، وانتحار امرأة قانطة من الحياة تحت عجلات القطار كان الحدث الذى بدأت به الرواية ، فإن جعل أول لقاء للحبيب في محطة السكة الحديدية كان خطوة منطقية ذات تأثير مساو لتأثيرها عند تولوستوى إذا ما تناوها أى كاتب آخر - وهى ليست تولوستوية على وجه التحديد . إن عمليات الوصل بواسطة الاستعارة تكاد تكون بديلا للخيال الرمزي ، كان تولوستوى قد شعر بأن الرواية «المحاولة الأولى التى قمت بها» كانت تتطلب شيئا من هذا القبيل . إن هذه العمليات التى تؤدي وظيفة الربط غير بارعة بصورة متصلة في طبيعتها الأساسية ، مثل اللمسات الديكتورية^(٥) التى يلجأ إليها في بعض الأحيان حينما يعالج مشهدا بغضضا له ، أو يرسم صورة لشخص غير جذاب جسديا - محامى الطلاق الذى يصيد الفراش ، أو عادة كارينين في طقطقة مفاصل أصابعه . وهذه الصور ليست خيالية ولا حرفية .

إن المسودات الباكورة لا تترك لنا مجالا للشك في أن تولوستوى أراد تشابها رمزيا بين مصير «آنا» ومصير فرس فرونسكى في سباق الخيل عبر الحقول . إنه لحق أنها كليتهما

(١) توماس هاردى : كاتب روائى وشاعر انجليزى (١٨٤٠ - ١٩٢٨)

(٢) ديفيد هيربرت لورانس (١٨٨٥ - ١٩٣٠) روائى انجليزى ذاعت شهرته برواية عشيق اللبدي تشاترلى .

(٣) Beau Monde

(٤) الموضوعية أو الواقعية : التزام الحقائق بأمانة .

(٥) نسبة إلى ديكتز .

تحميلان اسما واحدا - تانيا . وفي النسخة الأخيرة صار التشابه غير أكيد ، ولكنه ظل موجودا هناك ، وهو يصطدم بطريقة هزلية غير مستساغة - ولكنها غير مقصودة - مع الواقعية الرائعة التي يصف بها تولوستوى الفرس ومدرّبها .

كانت فرو - فرو متوسطة الحجم ، غير خالية من العيوب . كانت دقيقة التكوين ، وكان صدرها - على الرغم من أنه حسن التقوس - ضيقا . وفخذاها الخلفيتان تستدقان أكثر من المعهود قليلا ، وكانت سيقانها - وبخاصة الخلفيتان - مقوسة إلى الداخل بصورة ملحوظة . ولم تكن الساقان الأماميتان - ولا الخلفيتان - ناميتي العضلات أو قويتين بصفة خاصة ، ولكنها من ناحية أخرى كانت عريضة الخصر بصورة نادرة رائعة ممتازة ، أما وقد غدت ضامرة نتيجة التدريب الصارم فقد بدت أكثر دقة في بنائها لأنها بالغة العمق في عرضها ، ولكنها كانت تتمتع في أروع صفاتها بخاصية مميزة تحمل الانسان على نسيان جميع عيوبها . كانت هذه الخاصية سلاتها الأصيل - كان يجري في عروقها الدم الذي يكشف عن أصالتها ، كما يقولون في الانجليزية . إن العضلات ، - وهي تلاحظ بوضوح أسفل شبكة الأعصاب المنتشرة في جلدها الرقيق المتحرك الذي يشبه الساتان نعومة ملمس - تبدو صلبة مثل العظم . أما رأسها النحيل ذو العينين الواضحتين الصافيتين المتألفتين فقد كان يتسع نحو الخارج حتى يبلغ خطمها ^(١) منحريا الواسعين القرمزين . إن منظرها في مجموعها وبخاصة حول الرأس ، كان مفعما بالحويّة ، وإن كان رقيقا . حالما دخل فرونسكى تنفس تنفسا عميقا وتحولت بعينها الواضحتين حتى أصبح بياضهما محتقنا بالدم ، ونظرت من الجانب الآخر للزريبة ^(٢) على القادمين الجدد ، وهزت خطمها ، وخطرت برفق تبذل قدما بأخرى .

قال الانجليزي : «انظر كيف تبدو قلقة خائفة» .

قال فرونسكى وهو يتجه نحو الفرس ^(٣) ويهديء من روعها : «مايك يا عزيزى !»

ولكنه كان كلما زاد منها اقترابا زاد خوفها وقلقها ، ولم تهدأ وتسكن فجأة إلا بعد أن لمست يده رأسها واهتزت العضلات تحت سترتها الناعمة الرقيقة . ربت ^(٤) فرونسكى رقبته الثابتة ، وأصلح من حال خصلة من شعرها كانت قد تهدلت على الجانب الخاطئ من كاهلها المحدد بوضوح ، وقرب وجهه من منحريا المتسعين الناعمين ، مثل جناح

(١) الخطم : أنف الحيوان وفكاه النائتان

(٢) زريبة للفرس في اسطبل أو عربي

(٣) وأجد الخيل (الذكر والأنثى في ذلك سواء) أفراس

(٤) استعمال (على) بعد ربت خطأ

الخفافش . وجعل المنخران المتسعان يشهقان ويزفران الأنفاس بصوت مرتفع ، وأطاحت إلى الخلف إحدى أذنيها المديبتين وجفلت ومدت إلى الخارج شفثيها السوداوين الثابتين تجاه فرونسكى ، وكأنها ترغب في أن تمسك بكمه . ولكنها وقد تذكرت كماعتها نفتها عنها ، وللمرة الثانية جعلت تخطر من قدم لأخرى من قدميها اللتين صاغتها أزميل مثال بارع .

هذه الفرس هى التى يقول عنها تشوسر : أكثر الأفراس تمتعاً بصفة الفرس . إن هذا لأروع مثل لقدرة مبتكرات^(١) تولوستوى لتكون «الشيء الذى هى عليه فعلاً ، لا شيئاً آخر» ، وهذا المثل يوضح لنا السبب الذى من أجله لا يمكن أن تكون «آنا» والفرس مرتبطين مجازياً . إن النسخ الأولى تقدم صلة أولية ، ولكنها صلة درامية فعالة أزالتها تولوستوى كلها في النص النهائي ، بينما هو على كره منه يستبقى روح المماثلة القديم . كانت فكرته الأولى أن تانيا البطلة يجب أن تكون أصلاً مسئولة عن الكارثة التى تحل بسميتها الفرس وبلاتشيف (كما كان فرونسكى يسمى أولاً) . إنها عاقدة العزم على مشاهدة السباق ، ولكنها قد رأت حلماً رهيباً عن كبوة حبيبها عند السد الرئيسى ، ولذا فهى تقف مع صديق بجانب العقبة^(٢) الصغرى في نهاية المضمار^(٣) . ويقع بصر بلاتشيف عليها وهو يقترب منها ، ويفقده مراًها رباطة جأشه . أن قفزته كانت مبتسرة^(٤) قليلاً ، وفى فقرة مفصلة متقنة يصف تولوستوى بأسلوب أكثر إقناعاً مما فى الكلمات القليلة التى سطرها بغير صناعة^(٥) تدعو إلى العجب العجيب فى النسخة النهائية - كيف تزل الفرس على بقعة وعرة من حلبة السباق إذ هى تهم بالتوقف عند نهاية الشوط ، وتحاول أن تبدل قدميها وتعود إلى وضعها السوى ، ولكنها تنهاوى بثقلها إلى الأرض ، ويندق عمودها الفقرى . وتجرى تانيا إلى بلاتشيف وتسأله إذا كان قد أصابه أذى . ولكنه يخرج من الحلبة وهو يظلم دون أن يفوه ببنت شفة .

إن المغزى نابض بالحياة وواضح . لقد أسهمت تانيا فى أن تجعل بلاتشيف يخسر السباق : وسوف تحطم الآن حياته وحياة زوجها ، وتهدم نفسها حينما ترى أى خراب قد سببته . إن الصلة بين البطلة والفرس لا تهم ، لأن كليهما متورط مع الفارس على نحو تتعادل فيه النتائج فى دراما سقطته . إن النسخة النهائية ليست نابضة بالحياة على هذا النحو ، ولكنها أقوى وأكثر فاعلية سيكولوجياً . إنها تتمثل فى الحفاظ على طابع الصلات

(١) المبتكر : أثرينم عن عبقرية مبعدة .

(٢) العقبة ، الحاجز ، العائق ، الحائل فى سباق الخيل .

(٣) مضمار (للخيل) .

(٤) مبتسر : حادث أو منجز قبل الأوان .

(٥) المهارة أو الدقة .

الشخصية في كل صفحات الكتاب ، لأنه بدلا من أن يجمع بين الحبيبين في صعيد واحد يؤكد انفصالهما الواحد عن الآخر . إن الفكرة الرئيسية (متضمنة في الوصف الرائع) هي أن فرو فرو - بعيدة كل البعد عن أن يكونا أى شبه ، - إن فرو فرو ومصريها يتسميان إلى عالم مختلف عن «أنا» وعالمها . ففي جو السباق المثري نسي فرونسكى كل شيء عن «أنا» ، إنه ضرب من النسيان الذى سوف يثير غيرتها في أشد صورها شيطانية في المراحل المتأخرة من علاقاتهما . إن أخفاق فرونسكى وخيبة أمله هما ملك خاص له لا يشاركه أحد فيهما : وقلق أنا وأرتياحها ملك لها أيضا . إن تولوستوى يجعل إلينا انفصالها فيها يذكر عن الفرس فرو - فرو ومديرها ، وفي أنشغال فرونسكى بفرسه وغريمه ، ولكنه يؤكد أيضا بوسيلة قصصية بسيطة . فهو يصف السباق مرتين ، أولا حين خاضه فرونسكى ، ثم من وجهة نظر أنا وكارينين كمشاهدين . إن الدراما التى تبقى ليست الآن بين العشيقين ولكن بين الزوجة والزوج ، الذى يرقب هلعها لدى سماعها خبر سقطة فرونسكى ولا مبالاتها بكبوة الآخرين .

إن فرونسكى يتطور دائما في خلال النسخ الباكراة في اتجاه رباطة جأش أعظم ، وثقة بالنفس هادئة غير ملتزمة . فهو ، في الحقيقة ، يتطور لكى يصبح «عاجزا عن العلاقة الدرامية» . إن آل فرونسكى الأولين مشبوهو العاطفة سريعو التأثر ، كما أنهم قادرون دلالة^(١) على إقامة علاقة درامية ودية مع كارينين نفسه كما كانوا على علاقة بأنا . إن إمكانيتهم الدرامية تظهر حتى في مظهرهم - بلاتشيف الشاب ، كما أنه أصلع وأزرق الذقن ، فهو يضع في أذنه قرطا واحدا مفردا من الفضة : إنها عادة قديمة في الأسرة . فالإنسان يستطيع أن يتصور صاحبنا فرونسكى يبالغ في عمل أى شيء مثل هذا . إن بلاتشيف - فرونسكى ليكاد يكون مثل ميتيا في رواية «الأخوة كارمازوف»^(٢) - أن حبه يتسم بالصراحة نفسها والوداعة الجسدية غير الحميمة . إن المثلث الغرامى^(٣) الدرامى لسباق الخيل عبر الحقول ليتكرر في المثلث الذى يتمثل بين نفسه ، وأنا وكارينين . ولكن تولوستوى في شخصية فرونسكى النهائية ، قد عاد لشيء آخر أشبه كثيرا بنسخة صقيلة مهذبة ، ماهرة بارعة ، ومفصلة عميقة لرواية «الرجل الزائد عن الحاجة» .

إن ميزة فرونسكى - باصطلاح التحدى البالغ الدروة للمؤلف - هي أنه الشخص الأخير الذى ينطلق إلى أبعد حدود الحماسة بالطريقة التى يسلكها ظاهريا . إن هيام بلاتشيف - فرونسكى بأننا هو على وجه التحديد ما كان يجب علينا أن نتوقعه ، وأن أى

(١) دلالة : إشارة إلى معنى خفى .

(٢) تأليف دستويفسكى .

(٣) المثلث الغرامى : حب اثنين لشخص واحد من الجنس الآخر وما ينشأ عن ذلك من مضاعفات .

أهتمام به كان يجب أن يكون جماعياً ودرامياً أكثر منه شخصياً جداً وسيكولوجياً . ولكننا بوصفنا قراء رواية أكثر منا مشاركين في الأحداث ، أكثر شبهاً إلى حد بعيد - إن جاز التعبير - بشخصية فرونسكى النهائية منا بالشخصية الأسبق ، وأكثر استعداداً للدخول في دوافعه ومشاعره . إن تولوستوى يشعرنا بأنه إذا ما كان علينا أن نذهب إلى حد الحماسة البالغة بأننا فيجب أن نفعلها على هذه الصورة : يجب أن نكون بارعين مثله ، رابطين الجأش مثله ، ونتحقق بعد كل خطوة نخطوها من العمق الذى التزامنا به . أنه بسبب قربنا الشديد منه حينما يكون في لحظات تقدير ظروفه وتقييمها ، جالساً وقد ارتدى قميصاً نظيفاً صباح اليوم التالى لسباق الخيل عبر الحقول ، لكى يسوى ديونه ويتدبر علاقاته بأننا ، نشعر بأننا مازلنا على مقربة من ذروة إذلاله مع كارينين حينما تكون أنا مريضة جداً ، بل وأيضاً محاولته الانتحار . إن سر تولوستوى هنا هو أنه يرغب شخصية غير درامية طبيعياً لتسهم في دراما ضد إرادتها . وبدلاً من أن يكون المريض ومحاوله فرونسكى الانتحار حصيلة طبيعية لثلاثة الخلق وذورة لموقف أنا ، أصبح هذا وذاك شيئاً لا نتوقعه وبدون نتيجة لأنه (كما يلعب تولوستوى) موقف عاطل من الأهمية الدائمة للشخصيات المشاركة فيه ، وللحياة اليومية كما يجب عليها (الشخصيات) أن تعيشها باستمرار .

إن فرونسكى في صورته النهائية في الرواية لا يضم بين ضلوعه دافع الانتحار . إن رضاه الذاتى يتصف بالذوق اليقظ الغريزى الذى يجعله محبوباً وموضع إعجاب . وهو لا يقدر النتائج ببراعة - حقاً إنه يخفق في أن يقدر في حياته العسكرية نتائج رفضه لمركز هام . لقد افترض أن تجرده من الحماس السوقي سوف يزكى نفسه ، وقد حزن إذ وجد الناس يسيئون فهمه . فبدلاً من أن يحترم فيه رؤساؤه التماس النفع ونشدان المصلحة العليا ، افترضوا أنه لا يهتم للأمر ولا يعاب به . وكانوا على استعداد تام لأن يتركوه يفعل ما يريد ، ويقابل «أنا» في اللحظة التى يكون فيها دوره في اللامبالاة قد بدأ يتسرب إليه الضعف .

إن تولوستوى المحلل النفسى لم يكن بمقدوره أن يصف صلة غرامية بدون عنصر الحسبان فيه - وذلك هو السبب الذى من أجله كان على التلقائية الدرامية الباكورة لفرونسكى - بلاتشف أن تخضع لتقييد المعنى . لا يوجد في الحسبان^(١) شيء منفرد ، فهو إنسانى في بساطة ، ولا يحمل فرونسكى على أن يكون غير متعاطف ، ولكنه يدل على السبب الذى من أجله يكون أكثر نجاحاً في دور العاشق منه في دور الزوج . أنه يريد أن يتقن كل شيء يعمل به ، ولكنه يرى أن عمل الأشياء بإتقان في الحب يتطلب قوى المهارة عند الجوكى ، وقائد الجيش أو المقامر ، وقدرتهم على التركيز . وعلى الرغم من أنه لا يثق

(١) الحسبان : إجراء للحساب ، حساب روية ، تفكير مروى فيه .

فيهم ، فهو يشعر بأن الصديقين الوحيدين من بين أصدقائه ، اللذين يستطيعان فهمه ، هما المقامر باشفين ، والقائد الناجح سيربرخوسكوى ، فكلاهما يستطيع إدراك خطورة الأمر ، «الجدية»^(١) ، وقادر على الإدراك من فلسفتها الشخصية إن هذه هي طريقة لتحقيق نفسه ، والمجازفة بكل شيء .

ولكن حينما يترك على انفراد مع «آنا» يجد أنه لم يتبق له من قوة هذه الجدبة شيء تنجزه . لقد كانوا يتملقونه بالقول له أن سيربرخوسكوى اعتقد أنه رجل لا غنى عنه ، ولكنه الآن قد أصبح رجلاً زائداً عن الحاجة ، عمله الوحيد أن يستمر في قوله لأننا إنه يجبها ، وفي النهاية يكشف تالماً لمجرد ذكر الكلمة نفسها «حب» ، وتكرارها اللاذع المستمر على لسان «آنا» . إن الجانب الحذر النظامي منه ، الذي كان قد أظهر له أن الحب - مثل القوة أو الحرب - يعرض تحدياً عالياً ، يجب أن يكرس نفسه الآن لإدارة شئون الضيعة وللسياسة المحلية ، وحتى هذه النشاطات قد سممتها عواقب المباغتة له ، وهو يتوق توقاً شديداً لاية مهنة عادية بعيداً عن «آنا» . إن المرح البريء في الانتخابات ، وهذا الحب الكثيب المرهق الذي يجب أن يعود إليه ، يشوهان فرونسكى بتناقضهما ، ولكنه ينبغي أن يرحل ، لذا استقل أول قطار في تلك الليلة عائداً إلى موطنه .

إن السولوبسية^(٢) في رواية «آنا» مبهجة مثلها في رواية «الحرب والسلام» وهادئة في إشراف . وفي النصف الأول من الرواية ، على الأقل ، يكون الرجل السولوبسى سعيداً وإذن فهو على حق . ولكن بدلاً من أن يكون هذا الحق الذي هو صاحبه جزءاً من النظام الطبيعي للأشياء فإنه يخفى تهكماً عجبياً . وحينما تكون «آنا» وفرونسكى في أسمى درجات السعادة في حبهما يكونان وحيدين : نحن لا نرى سعادتهما أبداً معاً ، كما نرى ذلك في حالات كل زوجين في نهاية رواية «الحرب والسلام» . إن فرونسكى يكون في أسعد حالاته حينما يكون في طريقه إلى مقابلة «آنا» ، لا هو في صحبتها .

وضع ساقيه على الأرض ، ثم ألقى باحدهما فوق الأخرى ، وإذا هو يضع ذراعه فوقها أحس بريلتها^(٣) القوية التي كان قد لحق بها الأذى في سقطة الأمس ، وحينئذ ، ألقى بنفسه إلى الخلف ، وتهد بعرق مرات عدة .

(١) لما كان تولستوى معجباً بالكاتب الفرنسي ستندال ، فإنه من الطبيعي أن يميل لأن يجعل فرونسكى كعاشق على النمط الكلاسيكي الذي له كل خصائص ستندال جميعاً .

(٢) شرحت في الصفحات الماضية (المترجم)

(٣) الحماة (بطة الساق) أو سمانة الرجل .

وفكر: «متنع ! أو متنع !» لقد كان من قبل واعياً في ابتهاج بجسمه ، ولكنه لم يكن قط قد أحب نفسه ، جسمه ، كما فعل الآن . لقد سره أن يشعر بالألم الطفيف في ساقه القوية ، وبعضلات صدره تتحرك وهو يتنفس . إن ذلك اليوم الصافي ، الرطيب ، من أيام أغسطس ، الذى جعل أنا تشعر بأنها تشعر بأنها بائسة لاعون لها ، بدا له منبهاً يبعث فيه القوة ، وقد أنعش وجهه ورقبته ، اللذين كانا يتوردان بعد غسلهما ودلكهما . وكانت رائحة اللمعين^(١) التى تنبعث من شواربه تبدو طيبة على نحو مميزات في الهواء الطلق . وكان كل مارآه من نافذة العربة ، خلال الهواء البارد ، في الضوء الخافت ، في سماء ذلك المساء ، يبدو منعشاً ، مشرقاً وقوياً كما كان هو نفسه . وتألفت شقوق المنازل في شمس المساء ، وكانت تخوم الأسيجة ، وأركان المباني الواضحة المعالم ، وأجسام الناس والعربات التى يقابلانها غالباً ، وخضرة الأشجار والحشائش الساكنة ، وحقول البطاطس بحافاتهما الحادة ، والظلال المائلة للمنازل والأشجار والشجيرات وحتى حافات البطاطس - كانت كلها جميلة تشبه منظرأ ريفياً حديث التصوير والصقل بالبرنيق^(٢).

وحينما رأها ، «سرت رعشة مثل الكهرباء خلال جسده ، وبالقوة المتجددة ، أصبح واعياً لنفسه ، وبالحركة المرنة لساقيه الثابتتين حتى حركة رثيته وهو يتنفس ، وبشيء يدغدغ شفتيه» .

إن غلوفرونسكى فى الثقة بالنفس فى هذه اللحظة مفراط ، سام ، فقد عاد لا يستطيع إنكارها أكثر مما يستطيع ستيفاً أن يمنع تلك الابتسامة البلهاء الرقيقة (حركة منعكسة للمخ) من الظهور على وجهه فى أشد اللحظات مجافاة للمناسبة ، لأن الجسد لدى الرجال فى رواية «أنا» يتقدم فى الطليعة أما المشاعر والأحاسيس فتتبعه ، إن حالة جسم الإنسان الخاصة - وليس شعور الناس الآخرين - تشعره بما إذا كانت التجربة حسنة أو سيئة ، فلدى فرونسكى ، تكون دلالة الحب وضمانه هى الزيادة غير المألوفة فى رضاه الذاتى عن نفسه ، فليست «أنا» هى التى تشعر ، ولكنه هو الذى يشعر بالدغدغة المفرحة فى شواربه . أن الرضا - الذاتى شيء غمز إلى حد بعيد جداً فى رواية «أنا» أكثر مما هو فى رواية «الحرب والسلام» ، وإنه ل يبدو محتملاً أنها - حتى فى أكثر لحظاتها هدوءاً ظاهرياً - يكون فيها آنذاك عنصر صبارخ من كره الذات . فرواية «أنا» - كما لاحظ دستوفسكى - ليست بحال من الأحوال كتاباً بريثاً ، وكان تولوستوى يشعر تماماً بالقوة الكامنة الهدامة لهذه السولويسية البهجة .

(١) هو البريانتين أو الملمع : دهان يلمع الشعر .

(٢) البرنيق = الورنيش .

ونحن نعرف مسبقاً كم تضايق سعادة فرونسكى الهادئة «آنا» . إن يوم الصيف البارد البليل الذى يسحره إلى حد بعيد ، هو فى نظرها مؤذ ومحطم لها . وهى ترغب فى أن يضفى فرونسكى عليها الوحدة المبهجة نفسها التى يحسها هو نفسه ، ولكنها تعلم أنه لا يفعل هذا ولا يستطيع أن يفعله . فكيف يمكن أن تكون هناك وحدة بين شخصين فى مثل هذه الحالات الجسدية المتباينة كل التباين ؟ يجب عليها أن تخبره بأن زوجها يعلم الآن .

إذا ما أخبرها لى سماعه هذا الخبر ، فى حزم وعاطفة مشبوبة ، وبدون تردد : تخلى عن كل شيء واهربى معى ! «تركت ابناً وذهبت معه . ولكن الخبر لم يكن له الأثر الذى كانت تريده عليه : ولم يصدر عنه سوى أنه بدا وكأن أمراً ما قد أغضبه .

إنها تعتقد أن هذه القسوة القارسة موجهة إليها ، ولكنها لم تنتج إلا عن تأمله الجاد المقتنع بضرورة المبارزة مع كارينين . إن أسوأ الأمور لديها أن تتحقق من أن رد فعل الخبر عليه ليس تلقائياً .

إنها تدرك لفورها أنه كان قد تدبر هذا بنفسه أولاً ، وعرف أنه مهما يكن ما يقول فلن يخبرها بكل ما يظنه ، وأن آمالها الأخيرة قد ضلت السبيل . وليس هذا ما قد توقعته .

إن ردود الفعل عند تولوستوى لتلقائية جسدية وغير إرادية فحسب . ومثل ستيفا ، فإن فرونسكى لا يستطيع أن يطرد بعيداً عن وجهه نظرة معينة ، نظرة يتصور بها نفسه وجهاً لوجه مع مسدس كارينين . وحتى قلقه بضايقتها ، لأنه مجرد عن الذوق . إنه يعتقد أن أخبارها زوجها شاق مشقة تجشمها عذاباً أليماً ، ولكن ذلك كما تخبره فى جفاف ، قد جاء تلقائياً . وعلى كل فهذا الإخفاق فى أن يقابل أحدهما الآخر أمر لا يلح عليهما باصرار : توجد لحظة واحدة تهز المشاعر فى أعماقها وذلك حينما تخنقها العبرات وهى تقول إنها فخورة بحبه ، و«للمرة الأولى فى حياته شعر فرونسكى أيضاً بأنه على وشك البكاء» .

تقفل آنا راجعة إلى بطرسبرج ، ويقع سوء تفاهم آخر : إن كارينين مفعم بالنشاط بعد انتصاره فى اجتماع هام لجمعية ، وآخر شيء يرغب فيه هو الكشف عن أوراقه^(١) . إن كل ما يحتاجه فى هذه اللحظة هو أن كل شيء يجب أن يبقى على ما هو فى الظاهر ، حتى يستطيع أن يستمتع على الأقل بانتصاره السياسى . وتقول «آنا» مخلوعة الفؤاد إن علاقاتها لا يمكن أن تظل كما هى ، وفى وقت متأخر جداً ، تتحقق من أن زوجها لا يشير إلى ذهابها إلى الفراش معاً ، ولكنه يشير فقط إلى ضرورة مراعاة آداب المجتمع ، وهو يخلط هذا بالكره والسخرية ، وبذلك يتم إذلالها .

(١) هذا التعبير مأخوذ عن لعبة البوكر ويعنى : يفصح أوبيين (عن الحقائق أو المرامى . . . الخ)

وفي الفصل التالي نعود إلى ليفن ومحارثيه وحقول الدريس ، ونبدأ في إدراك أن طبيعته تخضع للقوانين نفسها التي تخضع لها طبيعة فرونسكى ، وستيف . إن فترات شعوره بالنشاط والخفة تخصه وحده ، دون صلة بما يجرى حوله . وحينما يكون مكتئباً يشعر بأن الفلاحين يسيئون فهمه ويكرهونه ، حتى أنهم يحطمون أدوات مزرعته عمداً ولا يبدون رغبة ما في التحسينات من أى نوع . وحينما يكون منشراحاً يرى مستقبلاً رائعاً ينتظر نظامه الجديد وآراءه . أنه يشعر بالسعادة من أجل كتابه لدى وصول أخيه نيكولاى ، يلفظ أنفاسه من داء السل ، ويشعر بالخجل في بادئ الأمر من أن يظل سعيداً بينما أخوه يموت ، ولكن نيكولاى يذكره بالموت ضاراً دائماً لا يتوقف أبداً . كما تذكر أنا فرونسكى بالحب ، وبالتبعية نفسها . ويهاجم أخوه لتوه الآراء الواردة في كتابه ، لا لأنه كتاب ردىء ولكن لأنه تأليف رجل سوف يستمر على قيد الحياة في حين أنه هو نفسه يزحف نحو موت أكيد .

أنت لا تريد أن تؤسس أى شىء . أنت تريد ببساطة أن تكون أصيلاً^(١) ، كما قد فعلت دائماً ، لتظهر أنك لا تستغل الفلاحين وكفى ، ولكن لك أراؤك .

«هل تظن هذا ؟ حسن إذن ، دعنى وشأنى !» قال هذا ليفن وشعر بأن عضلة في خده ترتعش دون أن يستطيع أن يتحكم فيها .

إن الحياة تطلب من الموت أن يدعها وشأنها . كما أن الغلوفى انثقة بالنفس يطلب من الحب أن يتركه وشأنه أيضاً . ولكن ليفن يستيقظ في الليل وينظر في المرأة إلى أسنانه ، وشعره وذراعيه . «إنى أعمل ، إنى أريد أن أعمل شيئاً ، وكنت قد نسيت أن كل شىء سينتهى بالموت .»

لقد أسلفت كيف أن حيوية تولوستوى الضخمة تظهر نفسها باستمرار في طريقته في القصص بواسطة قطبين «موجيين» في حين أن المرء قد كان يتوقع قطباً موجباً وآخر سالباً . وحينئذ فإن الأمير أندرو لا يستطيع أن يجد حبه الأول لئاتاشا ، ولكنه يجد أن قد حل في مكانه لون المولود الجديد ، رزين مقلق ، أو أن ليفن نفسه لا يشعر بالحب المنتظر لطفله الحديث المولود ، ولكن على وجه التحديد «إحساس جديد مؤلم بالخوف» والشعور بحقل آخر غير حصين من حقول النشاط . «هذه كشوف جديدة وجبوية سوف تتخلل بدورها لكشوف أخرى أحدث عهداً . فالحياة والموت في رواية «الجرب والسلام» هما نفساهما مثل ذينك القطبين الموجيين . ويبدو أن أندرو ينتقل من واحد إلى الآخر كما يفعل حين يمر بجانب من تجربة إلى جانب آخر . أن الموت بكاء . نصف كجانب مختلف من الحياة . ولكن في

(١) الأصيل : المبدع - القادر على توليد المعاني الجديدة .

رواية «آنا» يظهر الموت كعدم حقيقي ، لا يمكن مواجهته ، لأنه لا يقدم شيئاً يمكن تصوره بالتجربة . والحب نفسه ليس مختلفاً جداً .

كانت فترة نشاطه وخفة ليفن وهو ينتظر أن يخطب كيتي لنفسه رسمياً . فترة سولويسية تماماً مثل تلك الفترة التي قضاها فرونسكى في العربية وهو في طريقه إلى «آنا» . ولكن لما كان حب فرونسكى خفياً ومن خلق ذاته ، فإن سعادته تبدأ وتنتهي في جسمه وحده ، بينما بهجة ليفن يشاركه فيها (كما يعتقد) كل من يقابله . أن استغراقه الذاتي لا يقتصر على أن يكون تصريحاً مشاعراً بالسعادة فحسب ولكنه الخاصية التي تسعد الآخرين ، كما انتقلت سعادة روستوف الشاب إلى صاحب الحان الألمانى الذى نزل ضيفاً عليه وكأى بهما كليهما أراد أن يهتفا : «ليحي العالم»^(١) أجمع . إن النادل في الفندق يبدو وأنه يستجيب لفرح ليفن الشديد ، كما تنتقل عدوى التأثر بين الناس . وتنتقل عدوى السعادة إلى أبوى كيتي أيضاً . «أن الزوجين العجوزين يبدو أنهما قد أصبحا مرتبكين في تلك اللحظة ، ولم يعرفا ما إذا كانا هما اللذان يهيمنان غراماً مرة أخرى أو هى ابنتهما وحدها» . إن فكرة - أن نقل عدوى - الحب في هذه الفقرة الرائعة التي تهز المشاعر يبدو أنها تتجارب عن قرب مع معادلة تولوستوى في كيفية نقل الفن الجيد^(٢) العدوى إلينا . إن إبتهاج الفنان بعملية الخلق حال سولويسيه ولكننا نشارك فيها إذا كان ما يصفه عالمياً وضرورياً .

إن اجتماع ليفن بكيتي محوط بألوان سؤ التفاهم والأخفاق في وسائل الاتصال وتبادل الأفكار والآراء مثل اجتماع آنا وفرونسكى ، ولكن الناس يتقبلونها بقبول حسن من غير سؤال أو اعتراض ، ويصدقونها ببراءة بحكم الأوضاع الانسانية والاجتماعية الضرورية لاجتماعهما معا . إنها عاشقان لأن الهوى ضرورة لكى يحققا الغرض من حياتهما . وكلاهما مقتنع بأنه كان من المؤكد حدوث هذا ، وتعتقد كيتي أنها تقول الحق حينما تقول : «لقد أحبيتك وحدك دائماً ، ولكن العاطفة كانت تجرفنى .» وربما كان من المحتمل أن تقول ناتاشا القول نفسه لبيير . فمهما كان شعورها نحو آندرواوكوراجين ، أو مهما كان شعور كيتي نحو فرونسكى فإن هذا الشعور لا يمكن أن يسمى حباً لأنه يخفق ولا يأتى بشيء ، بل إن تولوستوى وهو أكثر هدوءاً يكشف في غير ماحياء مكنون أعماق قلب كيتي «كان الخوف والمذلة من أن تكون عذراء مسنة» . أن ليفن يفهم هذا ، ولكنه بدلاً من أن يظهر أن هذا الدافع ربما كان أكثر أهمية لديها من مفاتن الشخصية ، «فقد كان أيضاً يشعر بالخوف والمذلة . إن هذا الإحساس ينتقل إليه بالعدوى كما تنتقل بهجته في حفل الخطبة إلى

(١) vivat - die ganze Welt

(٢) مجازياً .

الآخرين . أن هنالك تهكما مؤثراً في واقعية الأمر بأن ليفن يجب كيتي أكثر ، من خلال الشعور بأنها لا تحبه كشخص بقدر ما تحبه بوصفه وسيلة إلى غاية ، بينما فرونسكى لا يدرك اشتهاه «آنا» اليائس له شخصياً ، ولكن يرى نفسه يلعب دوراً - دور العاشق المبجل الذى يواجه غضب الزوج الذى جرحته كبرياؤه . إن مهمة فرونسكى المستحيلة هى أن يجسد الحب ، بينما يجب أن يكون ليفن وعاء الحب ونموذجه فحسب .

يجب على «آنا» الحفاظ على كلمة الحب لأنها كل ما تملك ، أنها جسم صلب تدفعه بقوة بين أسنان فرونسكى ، حتى تصبح (كلمة حب) تعنى الموت الذى ستقذف به أيضاً في وجهه . وصف شعورها في العربة والقطار في النهاية مشابه بصورة مذهلة في طابعه وروحه لشعور فرونسكى وهو في عربته ، وليفن في الليلة التي قضاها قبل الخطبة . فلكي يقتل ليفن الوقت يذهب مع كوزنيشيف إلى اجتماع بلدية مدينة موسكو .

إن ما بدا للليفن جديراً بالملاحظة هو أنهم كانوا جميعاً غايه في الجلاء والوضوح في عينيه في ذلك اليوم ، وأنه بواسطة سمات صغيرة لم يكن قد لاحظها قط من قبل يتعرف على روح كل منهم ، وقد رأى بوضوح أنهم كانوا جميعاً رحماء ، و - بخاصة - كانوا جميعاً يحبونه إلى أبعد الحدود .^٨

أما «آنا» فقد مرت بتجربة مضادة . فمن أعماق يأسها تستطيع أن ترى بوضوح مساوئهم وأنهم جميعاً فاسدون . «ذلك الرجل يريد أن يشده الناس جميعاً ويكون راضياً كل الرضا عن نفسه» . وتدرك أن فرونسكى لن يخونها ، أو يهجرها ويرحل مع الأميرة سوروكينا الشابة ، ولكن هذا لا يشكل خلافاً . فلإنها ترى أن فرونسكى يرغب في الإسترخاء^(١) ، أن يكون حنوناً ورب أسرة ، ولكن ذلك في عينيه سيكون الجحيم ، «لأنه حيث يتوقف الحب يبدأ الكره» . وتتحقق من حاجتها القهرية لتكره فرونسكى على أن يشقى من أجل ما يسبب لها من شقاء .

ويتقبل تولوستوى هدهذه المؤلف الحافظ للإنسانى على أن يرد المعاملة بمثلها . فبعد أن رفض ليفن أحس بالخجل إذ تبين أنه كان يسوغ له أن يسمع أن كيتي كانت مريضة «وأنها كانت تعاني» - هى التى سببت له من المعاناة الشيء الكثير . «إن حافز «آنا» هو الحافظ نفسه الذى يحرك جلاديه . وكارينين «لا يقر بذلك بينه وبين نفسه» ولكنه يريد أن تقاسى ، وبثأثير الدين وليديا إيفانوفنا يستطيع أن يجعل هذه الرغبة الشديدة موضع الاحترام . أن ليديا إيفانوفنا نفسها ، التى تدعى لنفسها القدرة على أن تفهم الفجور ولا تفهم القسوة» ،

(١) التماس الراحة أو الاستجمام .

تحقق غرضها الشخصى فى إستجابتها لرجاء «آنا» فى أن ترى ابنها ، «ذلك الغرض الذى كانت قد أخففته حتى عن نفسها» . «أن خطابها قد أصاب «آنا» بطعنة نجلاء فى أعماق روحها .»

إن الانتقام أحد مباحث تولستوى القصصية ، ولكنه لا يفرط فى إستعماله . فهو لا ينسى أن معظم أبناء الجنس البشرى عاجزون عن الشعور بشيء واحد لزم من طويل ، حتى الرغبة الشديدة فى الانتقام لأنفسهم . إنه يحملنا على أن نتحقق من كيف أن الغالبية العظمى من الروائيين يعتمدون على المحجاسية^(١) ، أو على الأقل العزم الموطد النادر الفذ لشخصياتهم . إنه يجعلنا نتساءل عما إذا كانت شخصيات تيتو ميلما وروزاموند فنسى لجورج^(٢) البيوت ، أو شخصية جيلبرت آوزوموند من خلق هنرى جيمس متواترة تماماً فى أثرها^(٣) أو حقدنا . أن الحافز لكى نرضى الناس ، ونسوى الخلافات حبياً فى هدوء ، ونحضى على الثقة والعرفان بالجميل ، لا لسبب سوى أن يضايق الإنسان الآخرين أو ليضايقه الآخرون - شيء يجب أن يشعر به حتى الآثرون والحاقدون من آن إلى آخر ، وليس فى طبيعة «آنا» الأثرة أو الحقد . إن من أشد الأمور تأثيراً فى النفوس فى أثناء ركوبها العربة الأخيرة هو ما يحدث حينما رأت اسماً سخيلاً - تايوتكن - فوق دكان حلاق . «إن أصفى شعري^(٤) عند تايوتكن - سوف أخبره بذلك حينما يعود ، ثم ابتسمت .» ولكنها تتذكر آنذاك أنه ليس معها من يشاركها أمراً مضحكاً . إن هذه اللمسة تؤكد قرب وقوع الكارثة وتجريدها من الختمية . ربما كانوا قد أستطاعوا أن يجعلوا منها صفقة رابحة . وربما كانت تذعن لغضب فرونسكى الذى جعل يخف بإضطراب ، وكانت شياطينها تعود إليها دائماً ، ولكن هناك أشياء كثيرة فى الحياة تستمتع بها وتسطيع أن تستمر فى الإستمتاع بها ، تتحقق من هذا حتى اللحظة الأخيرة .

إن ما يسحق «آنا» فى النهاية ليس ، فى الحقيقة ، إحساسها باستحالة الحياة مع فرونسكى ، ولكن إحساسها بالانعزال . وإن ما يحز فى النفس هو كيف أن دوللى وكيكى ، اللتين كانتا تتعلقان بها فى غير زيف قد وصلت بهما الحال لأن يتقبلا بمحض المصادفة ذلك الأنعزال . إنه إحساسها بإنها منبوذة من غمط المجتمع ، الذى تذوق فيه طعم الراحة التامة حتى أقصى درجة ، وحيث كانت فيه فى بداية الكتاب تشعر بالراحة التامة ، كان ذلك السهم الأخير لليأس الذى أصاب «آنا» . وحينما تركهما «آنا» فى النهاية (كيكى ودوللى) تلاحظان قائلتين - فيما هما ماضيتان فيما يشغلها - «كم هى فآتنة !!»

(١) حالة تسلط فكرة أو شعور ما على المرء تسلطاً مقلقاً غير سوى .

(٢) ذو هدف مفرد يستقطب كل قوى الفرد .

(٣) الأثرة : حب الذات أو الأنانية .

(٤) وردت بالفرنسية فى المتن - je mais fais coiffer par tyutkin

«ولكن هناك ما يثير الحزن عليها ، ما هو محزن جداً .»

قالت دوللي : «نعم ، ولكن اليوم بها شيء غريب . حينها كنت أودعها وهي خارجة ، هناك في البهو ، اعتقدت أنها على وشك البكاء .»

إن روح هذا التغيير هي أشد الأمور حسماً . فإن المجتمع المعتاد لم يقص «أنا» بقدر ما قد أخفق في أن يدرك كم كانت في حاجة إليه . لقد قبلها بوصفها نمطاً مختلفاً من الناس ، وهذا في نظرها هو العزلة النهائية .

ومع ذلك فإن تولوستوى لا يحاول إقناعنا بأن الإنعزال هو قدر الإنسان ، أو بأن الحب كما نمر أنا وفرونسكى بتجربته ليس بالضرورة أمر إنعزال وسؤ تفاهم . ولم يتحدث في وقت من الأوقات أن طلب منا قبول شيء محدد عن الغرام ، كما لم يفرض على الأنماط المتعددة المتباينة من الحب أن تتضمن حكماً على الشخصية الرئيسية . إن شخصيات ليفن ، وكيتي ودوللي قد تظهر أحياناً كأشكال بشرية مثالية مملوءة بحكمة العصور التي تتم لها من غير أن تجد في طلبها ، ولكنها أشكال بشرية ميالة إلى اتخاذ مواقف ودية - كما لو كان عن عجز أو ضعف - بين الآخرين ، ممن على شاكتهم ، والذين يشبهونهم تماماً ومع ذلك فهم مختلفون عنهم . فهناك ستيفا ، وكوزينشيف وفارنيكا الذين قد خابت آمالهم ، ومع ذلك فقد تحرروا بعد إخفاقهم ليعقدوا خطبتهم في حرجة الفطر ، وشخصيات سافوستولاز الفائق ، وليزاميركالوفا النابضة بالحياة ، هي بلا ريب كالشخصيات الرئيسية ، وهي بحق مصادقات حية لقول الأميرة بتسى الماثور .. «فأنت ترى أننا قد ننظر إلى شيء نظرة مأسوية فيتحول إلى مصدر عذاب لنا ، أو ننظر إليه ببساطة تامة ، وحتى بابتهاج» .

إن الأحاسيس تقود والعواطف تتبع . إن صعوبة الوصول إلى أية قرارات أو أحكام نهائية على الحياة ترجع إلى أن الجسم لا يظل على حالة واحدة زمنياً طويلاً كافياً . وحينها تكون «أنا» مريضة تشغل بالحب نحو زوجها والإعجاب به ، وكان حلمها بأن يكون لها زوجان يجبانها قد تحقق : وحينها تفيق لنفسها لا يعود يشير فيها إلا الاشتمزاز والخوف وكارينين نفسه يفيق من الغفران ، والكبرياء والبساطة التي ولدها فيه ضغط مرضها . أن الغيظ ، والأسى ، والاعتراف ، والتوبة تكاد تكون متساوية فيما تضيفه على الإنسان من رضا ، وما تؤديه إلى الجسم من تطهير ، مثل العطاس ، وإفراز العرق أو ذرف الدموع . وقبل أن يبلغ السيل الزوي يذهب كارينين إلى «أنا» حاملاً غضبه الشديد وكأنه يحمل كأس شراب يخبى أن يريقها ، وحينها تكون مريضة يصل إلى الله ألا يحرمه متعة الغفران ويشعر «بالحساس بالبهجة لما ناله من إذلال عظيم» . وحينها يتأمل مكتئباً في ابنة «أنا» الحديثة الولادة تظهر فجأة على وجهه ابتسامة تجعد بشرة جبهته وتجعل شعره يتحرك .»

إن تحرك فرونسكى لإطلاق الرصاص على نفسه يشبه إيماءة سحق جسدى . «وبحركة قوية بكل يده ، وكأنه يشد قبضته ، جذب المقداح^(١) .» إن محاولة الانتحار التى تمت بتلك الإيماءة صدرت عن العذاب الذى يستشعره فى مدلته . لقد تبادل مع كارينين دوريهما . إنه هو نفسه وليس الزوج المخدوع ، الذى يظهر أنه سخي . إن العواطف القوية - الكره والحب ، والغفران - لا تبعث فينا إحساساً طيباً فحسب فى حد ذاتها ، ولكنها أيضاً تضيف جلالاً على الشخص الذى يحس بها . إن العار والمذلة فى نظر تولوستوى - على النقيض تماماً من دستوففسكى هنا - لا يعلان ذلك . وفى نظر فرونسكى وليفن كليهما أنها ليست أحسن الأشياء أو أسوأها فى حياتها هى التى يتذكرانها ، ولكنها لحظات الحماسة والبشاعة . «وكان إرهبها جميعاً هو شكله البشرى السخيف المخزى الذى هو عليه وسمع صوت «أنا» قائلاً : «أبعد يديه» . ويشد كارينين يديه بعيداً ، وهو يشعر بالخزى والأنطباع الأحمق المرتسم على وجهه .

ولكن عند فرونسكى ، أيضاً ، أن الكرب^(٢) لا يدوم ، فهو و«أنا» كلاهما يشفيان منه ، ويلتقيان ثانية ، وهما كعهدنا بهما من قبل ، وهكذا الحال مع كارينين . أن القصص ينساب جدلاً ، شاملاً ، بحيث لا يخامر شعوره بالذروة -^(٣) الضد ، ولا يداخلنا إحساس بالكلال فى الذهن ، وكذلك لا نشعر بأن تولوستوى قد رغب فى أن يصبر على شيء معين . وهو لا يوحى قط «بنفسه» بأن العاطفة القوية جسدية فى أصلها ، وعلى ذلك فهى سريعة الزوال ، وإلى حد ما مجردة من الأهمية الأخلاقية ، وأن فرونسكى ، وأنا وكارينين نشعرون شعوراً مختلفاً جداً كل منهم نحو الآخر وموقفهم حينما يكونون فى حالة جسدية متسامية ، ولكنهم يعودون ولم يطرأ عليهم تغيير إلى «القوة الشديدة» التى تفرضها الحاجة المعتادة والشخصية والاجتماعية . إننا نحن الذين نتلقى هذا الانطباع بين الآخرين ، وليس هو الذى يظهر أنه يعطى هذا الانطباع . ونحن لا نستطيع أن نخلص إلى أية نتائج عن الثلاثى من سلوكهم هنا ، كما لا نستطيع استنتاج أية نتائج معممة منها عن الطبيعة الإنسانية . أنه لمثل طيب تضربة لاهدفية^(٤) فهم تولوستوى ، وقدرته على محاكاة خداع الحياة نفسها ، وهو يرسم صورته كلها - مثل صورة ميخايلوف حينما يكون ضيوفه يدرسونها - «تنبض بالحياة بتعقيد لا يوصف لكل شيء حى .»

(١) المقداح : زند البندقية .

(٢) الألم المبرح الجسدى أو الروحى .

(٣) هبوط مفاجئ من الرفيع إلى التافه .

(٤) دون هدف .

إن الآراء الشكلية عن أحوالنا العاطفية - مثل نظرية جيمس لانج في تطابقها مع الأنطباع الجسدى ، أو مع نظريات سارتر المتشابهة إلى حد ما - لا تستطيع ، طبعاً أن توحى بالحياة بهذه الطريقة . أنه لحق أن ضرب الأمثال القصصية لنظريته يظل بدقة يعنى أنه بالحفاظ على آرائه تخسر شخصياته احتمال الحياة الكاملة . إن الحياة تخدع كما يخدع تولوستوى : فهي توحى بالتفسيرات لكى تعارضها فحسب ، وعلى غير قصد كما يبدو ، لأن الأشخاص كانوا أكثر تلقائية في عواطفهم ، وأعمق تأصلاً في تفانيهم ، مع الكونتسية روستوف ، ومع ذلك فقد وجدناها في نهاية حياتها تنحى جانباً صورة الكونت الميت المصغرة ، التى قد أحضرها لها بير ، لأنها لا ترغب في أن تحس بالحزن في تلك اللحظة - اللحظة التى كانت تشعر في أثنائها في الحياة اليومية الرتيبة بالضيق أو بالرغبة في الثروة . ولما كانت هذه أبعد ما يكون عن أن تترك فينا إنطباعاً كثيباً بظروف العيش فإنها تكون مبعثاً للنشاط والبهجة وتحريراً للنفس بصورة غريبة . وفي بعض الأحيان لا نستطيع أن نتحامى أن نكون أنفسنا ، وفي أحيان أخرى نستطيع . كان كارينين دائماً يعيش حياة عقلية ، خارج العالم المادى ، وينظر باستنكار إلى ربلات^(١) الخدم القوية ، مفكراً «كم هم جميعاً أقوياء وفي صحة جيدة جسدياً !» وحينما تقع الكارثة وتبدأ الحياة الواقعية «كما يفكر فيها ، يمر فجأة بتجربة الفرح الشديد للعواطف الجسدية ويموه هذا بلون من العظمة الخلقية . إنه لرجل مختلف .

إننا بسبب هذا التعقيد العجيب الذى لا يصدق العقل نستطيع أن نتوقع بكل سهولة تطفل تفسيرات تولوستوى الشخصية . انه ببساطة نخبرنا بنفسه أن ما جعل رقة كارينين الخلقية الجديدة وهدهو مستحيلاً لزمن طويل كان القوة الشديدة «للضغط الاجتماعى» ان الشيء ذاته الذى كان مصدر معاناة له قد اصبح مصدر ابتهاج روحى له . ولكن كلما تقدم الزمن رأى أنه مهما بدا موقعه طبيعياً له في حينه ، لا يسمع له أن يبقى فيه . «وذلك يوحى بأن كارينين قد وجد ما كان تولوستوى دائماً يريد العثور عليه ، حلاً واضحاً بسيطاً لمتاعبه ، وأن المجتمع وحده هو الذى يحول دونه . ان تولوستوى يتجاهل هدهو هذه الحقيقة الواضحة بوفرة في الصفحات السابقة : إن طبيعة كارينين الشخصية - وهى بالضرورة معقدة لما هى عليه من تكوين - سوف تمزق هدهو الحاضر بدون أية مساعدة من المجتمع .

إن الركود الذى سكن إليه في النهاية بمساعدة الدين الزائف وليديا ايفانوف ، ما هو إلا ركود الرياء والبرار بالذات^(٢) المألوف كثيراً . إنه ليبدو أن تولوستوى يحقق هذه ، الطريقة

(١) الربله = سمانة الساق تجمع على ربلات .

(٢) اعتقاد الانسان بأنه اقوم اخلاقاً من الآخرين .

شيئا من الارتياح الذي يحقق له بدوره شيئا من الاستقرار ، لأنه قد أظهر كل دلالة على أن يكون شخصا فاتنا لا يمكن الضغط عليه أو التحكم فيه . وعلى الرغم من أن تصرفه مقنع فهو يمكن اقناعه بأنه يبعد عن مجال الرواية التي يحدث فيها التطور ، والنمو وفيها مازالت رؤى تولوستوى لفنه التحليلي تستطيع أن نتخذنا وتقلقنا وربما ينبغى القول بأنه يدفع قدما الى صحائف رواية «البعث» لأنه يصبح نمط الانسان الذي نقابله في تلك الرواية .

إن اطراحه^(١) والتخلص منه كان من الأهمية بمكان في النسخة المعدلة النهائية لحبكة تولوستوى الروائية . إن رفضه طلاق «آنا» لآثاره على النتيجة . لقد رفضت «آنا» عرض الطلاق حينما كان يتخلى بالصفح والغفران لأنها كانت في حاجة - إذا ما كان عليها أن تلوذ بالذئابة - الى أن تفكر فيه لا كما فعلت وهي مريضة ولكن كما كانت قد فعلت في اثناء الفترة الأولى من حبها لفرونسكى . فاذا ما كان قد غفر لها وصفح عنها وابتغى لها الخير ، لم يكن لآنا أن تتخلص منه كما يتخلص الانسان من شخص غريق «ذلك الشخص الآخر من المغرقين ومن الطبيعي أن يتبعه اليم ، ولكنها كانت الوسيلة الوحيدة للهروب» .

إن تولوستوى كان قد خطط أساسا بأن يجعلها تشعر بالندم «من أجل ذلك الرجل الطيب» زوجها وهذا من طبيعته أن يحطم بالتالى زواجها من فرونسكى ويشعرها بأنها قد أذنبت في حق الرجلين كليهما ، ويعذبها دواما لوجودهما كليهما في حياتها . وفي هذه النسخة المعدلة من الرواية يتمحتم على كارينين أن يظل قادرا على أن يكون على ذلك الخلق العظيم الذى صفح به عن آنا حينما ولدت لها ابنتها ، إن ذلك الخلق ، يجب أن يكون في الحقيقة ، رد فعل يقوم لاعلى المزاج الجسدى ، الذى يبرع فيه تولوستوى ويتقنه ، ولكن ليقوم على كل غريب ، شاذ في العقل حيث يكون المرء أقل شعورا بالارتياح الى مدى بعيد . إن المثلث^(٢) الغرامى سوف يدوم ويجوانبه الثلاثة في صلة درامية عالية بين أحدهما والآخر ويستمر كارينين في دور «الزوج الخالد» لدستوفسكى . إن كارينين يلازم تدبير المنزل الجديد وإدارة شؤنه . وعلى الرغم مما يلقي من ازعاج من جرائه فانه يبذل جهدا خاصا لكي يرى الاثنى في الحشود الاجتماعية . إن فرونسكى ليس سعيدا ، ويدخل الى المجتمع وحيدا ، وهى في ذهولها وغيرتها تفكر مليا بأنه لم يتبق لها شيء سوى أن تنعم بما بطلقون عليه متع الحياة ، حتى يبلغ بها التفكير حد الهروب مع ياشفين ، الذى يعرف أنه يهاها سرا . أما كارينين ، فانه بعد أن سمع حديثا في حفل عن أن جرائم قتل ترتكب بدافع الغيرة يشتري مسدسا ، ويذهب ليرى «آنا» ويستحثها على الرجوع اليه ، لا من أجل خاطره وخاطرها ولكن لأنها

(١) شخصية كارينين .

(٢) حب اثنى لشخص واحد من الجنس الآخر ، وما ينشأ عن ذلك من مضاعفات .

قد حطما سر الزواج المقدس . إن السيد المسيح قد خلصه من خطيئته بأن مكنه من الصفح عنها ، وسوف يخلصها أيضا ، وينفجر باكيا . وفي هذه اللحظة يعود فرونسكى من حفل الباليه . ويندفع كارينين خارجا . ويقول أنا لفرونسكى . «لقد جاء كموجه روحى معتقدا أنى غير سعيدة» . ويقول فرونسكى بسخرية وازدراء ، «ان هذا جميل منه» ويستمر فى اتهامه لكارينين بالعاطفية والرياء وتدافع «آنا» عنه دفاعا حارا ، وتنشب معركة عنيفة تؤدى إلى انتحار «آنا» .

إن أهمية هذه السيناريوهات الباكراة هى مشابهتها لمسرحات تولوستوى ، وبخاصة مسرحيته الأخيرة «الجنة الحية» . وإنه لمن الأهمية بكان ، أن فكرة مسودات الرواية الأولى ، والمسرحية كليهما ، تمخضت عن تجسيد الشخصية وتبريرها - عدنا لانستطيع أن نتصور تولوستوى يدخل فى هؤلاء الأشخاص أكثر مما يستطيع أن يدخل فى الأشخاص الذين يفهمهم مبدئيا باصطلاح المظهر - السيدة «الجميلة القبيحة» الداكنة العينين وعشيقها الأملع الأزرق . وبالإضافة الى ذلك فإن السيناريو يظهره بمظهر من يأخذ العواطف مأخذ الجد - اذ صبح التعبير - ويحل عقدة الرواية بواسطتها . ان الكاتب المسرحى لا يستطيع ان يرتاب فى حقيقة العواطف المطلقة التى تعد منها الدراما عنده . إن سيناريو الروايات العظيمة لهنرى جيمس - «اجنحة الحمامة» و «الطاس الذهبية» - تتطلب ايمانا ضروريا بدوام الحالات مثل الحب والصفح - هذه الأشياء ليس بمقدورنا أن ندعها تختفى أو نتركها تتحرر اذا ما أصبحت تحت الفحص والاختبار ، لأن الدراما تعتمد عليها فى حدثها وفعاليتها . وبالمثل فى «الجنة الحية» التى تستخدم شكلا مختلفا للموقف المثلث لسيناريو «آنا» المبكر ، يتقبل تولوستوى اصطلاح السيناريو لكى يضمن تأثيرا دراميا وأيضا ليكسب قوة شرعية للزواج بوصفه نظاما اجتماعيا . ان كارينين العاشق الفاضل فى «الجنة الحية» (يكشف توافق الأسماء عن الصلة بسيناريو «آنا») «عاشق» للبطلنة المتزوجة . ان طبيعة هذا الحب وصفته لا يمكن تحليلها ومن ثمت فان كارينين هذا لا يستطيع أن يكتسب حياة تولوستوية صادقة كشخصيته . إن (الجنة الحية) نفسه زوج البطلنة الغريب الأطوار ، فيديا ، يتمنى لو أنه يختفى لكى يتركها حرة حتى تتزوج من عشيقها الفاضل ولكى يتمكن هو من ان يعيش مع فتاة غجرية وهذا العزم - مرة أخرى - ليس جانبيا من حلقة ولكنه ضرورة تفرضها الحبكة فان المفروض فيه هو أن يعطى الصديق عن نفسه حينما يعلن أنه يكره زوجه لأنه قد ألحق بها أذى ، ويحب الغجرية لأنه أعطاها نقودا وأحسن اليها .

لا يوجد فى رواية «آنا» المكتملة مثل هذه الحقائق ، يوجد ناس فقط . ان فهم تولوستوى الكامل لهم يحرم كل مفاهيم الرواى المقصودة ووضع الحبكات الروائية وكل التحديات والأزمات المنظمة من وثاقة الصلة بالموضوع . وللمرة الأخيرة فى فن تولوستوى يأتى العمل واضح المعالم ، بعيدا كل البعد عن قوالبه وصوره الأولية كما يخرج التمثال من

الممر . وللمرة الأخيرة نشعر بفارق كلي في النوع ، لم تعد تبدو على صلة بتولوستوى ولم تعد قادرة على أن تكون متأثرة به . إن الشخصيات «تفعل ما في طبيعتها أن تفعله» فهي منيعة في وجه قوى المؤلف على الاختيار فانه لا يصدق أن «آنا» تفكر في أمر مع ياشفين ، أو أن كارينين يزور «آنا» ويستحثها على العودة اليه - إنه لأمر لا يصدق لأن مثل هذه العناصر لكل ما هو عارض أو مالا يمكن التنبؤ به سوف يعيدهم إلى البدايات التجريبية لعملية تولوستوى والتي تكون معرفتنا بهم بوصفهم أناسا ، قد حررتهم منها تماما .

ان السيناريو في منهج ديستوفسكى يصدق حتى النهاية - إن نهاية رواياته مؤقته مثل بدايتها . فهل من المؤكد أن راسكولنيكوف سينتحرر وأصبح رجلا جديدا في سيبيريا ؟ وهلى سيحتفظ اليوشا بطهارته أو يجد انسانية جديدة في خطايا الجسد ؟ أن ديستوفسكى ليس لديه اجابات عن هذه التساؤلات . إنه يعثر على الشخصيات في فقرة في الصحف وفي النهاية يعيدها إلى هناك إلى موضع الأخبار وعلامة الوقف الكاملة الى مالم يفسر ومالا يمكن تفسيره كيف أصبح راسكولنيكوف انسانيا أن ديستوفسكى يخبرنا بأن السؤال يتطلب منه رواية أخرى للاجابة عنه وهذه الرواية لم تكتب قط . إن نهاية رواية «البعث» كما سنرى لمن النوع نفسه فعن بطلها يقال لنا أن «كل شيء فعله بعد تلك الليلة كان ذا مغزى جديد ومختلف تماما له . إن الصرورة التي ستنتهي عليها هذه الفترة من حياته سوف تتكشف مع الزمن» . من المحتمل أن يكون ذلك صحيحا ولكن ليس في نظر تولوستوى أو نظرنا . إنه وداع حقيقى لشخصيات رواية «آنا» بأى احساس للتوقع أو الاستفسار لأن أساليب كيانها قد أصبحت متمثلة لكياننا .

الفصل السادس

آنا كارنينا وما الفن ؟

« لقد ضاع الاحساس بالخجل ، الاحساس بالخجل الجمالى وأنى لأعجب ما إذا كنت تعرف هذا الاحساس ؟ أنى أشعر به أقوى ما يكون حينما أقرأ شيئاً زائفاً فنيّاً ولا أستطيع أن أطلق عليه اسماً آخر غير الخجل » .

تولوستوى إلى جولد نوايزر ، ١٩٠١

إن لقاء فرونسكى وآنا فى إيطاليا بالمصور الروسى ميخائيلوف لذر أهمية خاصة بسبب الضوء الذى يلقيه على آراء تولوستوى عن الفن فى ذلك الوقت ، والضوء الذى يلقيه على العلاقة بين الفنان والمجتمع . ربما كان ميخائيلوف - وهو فنان ذاتى^(١) التثقيف ذو موهبة جديرة بالاعتبار - صورة من المصور كرامسكوى ، الذى رسم صورة شخصية لتولوستوى ، وكان قد عقد معه أواصر صداقه قوية . ان تقديم موضوع الفن فى هذه اللحظة فى علاقة العاشقين ذو أهمية خاصة ، لأن حياتهما لم تعد تعطى عطاء وانما تختار ، عادات لا تمارس بالعواطف والاحداث . لقد توقفنا عن الحياة ، بمعنى من المعانى ولهذا اتخذنا الفراغ من أجل الفن .

إن توقيت هذه الحادثة يكشف عما كان قد عرضه تولوستوى نظرياً فيما بعد فى «ما الفن ؟» - ارتيابه من أجل الفن الذى لا يشكل جزءاً إلزامياً وضرورياً من حياة الفرد والمجتمع ان إيطاليا بلاد محبة للجمال ، محاطة بأرض أجنبية^(٢) ، وهى ترمز إلى المنزلة الرفيعة للفن بوصفه تسلية للطبقة - العليا فى المجتمعات الراقية «واذ كان فرونسكى رجلاً روسيا ذكياً» فإنه لم يستطع ان يضيف على ارتياد المواطن التى تستحق المشاهدة «تلك الأهمية

(١) مثقف نفسه بنفسه .

(٢) enclave

التي يتعذر تفسيرها" والتي يحاول الانجليز ان يصفوها عليها حتى ولو كان القصر الذي استأجروه يحتوى على صورة جميلة من اعمال تننورتو^(١) حدى الصور. التي رسمها في الفترة المتأخرة من حياته «ان هذه المعلومات مأخوذة عن جولينيشتشف ، الطفيل الخالد في تاريخ الفن ، والذي «لم تفته فرصة قط لكى يغرس فى نفس ميخائيلوف فهما حقيقيا له (الفن)» إنه يظن أن فرونسكى ذو موهبة ، واعتقاده هذا تؤيده حقيقة أنه كان فى حاجة الى ان يمدح فرونسكى مقالاته وآراءه وشعر بأن المديح والتشيع يجب أن يكونا متبادلين بينهما . ان تحليل تولوستوى لجولينيشتشف قاتل ولكنه عادل فلا شك فى أنه رجل له حساسية أصيلة يستطيع بها أن يميز الجيد من الردى ولكن قدرته على هذا التمييز قد تعرضت للشبهة بسبب احتياجاته الاجتماعية الشخصية وأبرزها حاجته الى تحامى الاعتراف بعقمه . ومن ناحية أخرى فان فرونسكى هجر التصوير دون أن يعطى لذلك تفسيراً أو تبريراً ، وحينما شعر بأنه ليست لديه الموهبة أو القدرة عليه ، وهذا يساير تجربته كعاشق - فهو يشعر بأنه ليست لديه قدرة حقيقية على هذا ايضا ووجد أن من المستحيل أن يخفى هذه الحقيقة إلى النهاية . ورفض أنا مواجهة هذه الحقيقة يعذبها ويغیظها حتى لاتستطيع أن تترك الحب وشأنه أكثر مما يستطيع جولينيشتشف أن يترك الفن وشأنه .

إن مركز اعتقاد تولوستوى بأن الفن الردىء مسأله إرادة يعبر عنه فى قصة آنا بقوة أكثر مما فى رواياته التاريخية أن مثل هذا النشاط الفنى - سواء أكان منتجا أم مشاهدا- يعنى إن حياة الانسان لاتسير على خطوط طبيعية بسيطة ومحتومة. إن التسلية للانسان بالفن تشبه تسليته بالطعام ، أو بالجنس أو اتخذاه من شىء يجب أن يكون أساسيا تسلية وهوا . ان فرونسكى يكتشف «الخطأ الخالد الذى يرتكبه الناس فى افتراضهم إن السعادة محتواة فى اشباع رغباتهم .» (ان الفن مثل السعادة ليس مسألة مسرات) ولكنه مسأله ضروريات ومن خلال الضرورى يتزامن^(٢) الفن والحياة ، فالجند ينشدون الأغنيات ويقصون الحكايات بوصفها جزءا من طريقة حياتهم ، والذين يشاهدون مسرحية من أعمال فوجل يتأوهون ويبكون ويضعجون بالفرح الشديد عند مشاهدتهم تمثيلا مسرحيا لمشهد صيد . إن بوزدنيشيف فى «سوناته كرويتسر» يجعل فكرة تولوستوى العامة عن الموسيقى محددة المعالم . وحينما يعزف^(٣) فإن الجند يسبرون على وقع أنغام الموسيقى وتكون الموسيقى حينئذ قد حققت الغرض منها الموسيقى بطريقة أخرى ما هى إلا إثارة ، وما ينبغى عمله فى هذه الإثارة يكون ناقصا .

(١) تننورتو (يعقوب) مصور ولد فى فنتسيا (١٥١٨ - ٩٤) وأصبح علما فى ١٥٣٩ .

(٢) يتزامن : يحتل نفس الزمان أو المكان .

(٣) لحن عسكرى

إن السلبية^(١) ، بدلا من المشاركة ، تؤدي إلى سوء استعمال الفن وتنتهي به إلى الانحلال . ان كاراتيف وناتاشا و«العم» يغنون كالصعصاير : ففي «مشهد لا يمكن ان يطاق» - كما يطلق عليه تولوستوي - يحاكي واجنر غناء الطير .

إن ثمت تشابها جديرا بالذكر ، سواء أكان تولوستوي قد قصد إليه أم لم يقصد ، بين مفهومه لما هورديء في الفن وبين تقديمه لما يحدث لحب آنا وفرونسكي . إن هدى آنا تلقائي ، ولكن تعوزه^(٢) الأشياء التي يحتاجها حب المرأة لكي يخلق^(٣) نفسه بوصفه ضروريا وصالحا - الأسرة والبيت ، والزوج - إن «آنا» لا يوجد لديها وقت تعطيه للرواية الإنجليزية التي تحاول قراءتها في القطار في طريقها إلى بطرسبرج ، لأن انفعالها بسبب فرونسكي حملها على الرغبة في العيش ، ولكننا نراها مؤخرا تعيش فرونسكي إلى حد كبير ، بلون الحياة التي وصفتها الرواية المشار إليها آنفاً ، حياة الطبقات الاجتماعية العليا التي قدمتها كوسيلة للتسلية . إن ميخائيلوف يلتزم الصمت إزاء صور فرونسكي ، لأنه بوصفه فنانا صادقا كان جو الفن الذي يحوط هؤلاء الذين يريدون استخدامه كوسيلة للتزجية والتسلية ، يشده ويبحث في نفسه الاشتمزاز . لقد كان فرونسكي في نظره يشبه رجلا تربت دمية كبيرة من الشمع على مرأى من عاشق . إن الاستعارة المشثومة اللافتة للنظر لاستطيع إلا أن تفسد فكرتنا عن فرونسكي كعاشق وكفنان أيضا - حينما تذهب دوللى لتعيش مع آنا وفرونسكي ، تصبح إلى حد ما في مركز ميخائيلوف فهي تنفر مما تشعر غريزيا بأنه محاكاة لحياة الأسرة والعواطف . إن الحياة يمكن أن تزيف كما يزيف الفن ، وكما يزيف سفيانز هسكي محب الفنون المفكر حياة الفكر في نظر ليفن ، وكما يزيف حماس جميع السلافيين حب الوطن .

ولكن لما كانت رواية «آنا» تضع وجهة نظر تولوستوي عن الفن على صلة ببقية الحياة أعمق وأدق مما يفعل «مالفن ٩» فهي أيضا تكشف عن الاعتراضات المتأصلة في وجهة النظر هذه . ان الرواية لا تنكر ان الحب بين آنا وفرونسكي يظل حيا إلى النهاية ، ويظل ذاقوة واقتدار وممكن ، وهذه الحقيقة تبعد العقيدة^(٤) . ان ما يبدو زائفا ميتا يمكن أن يعود للحياة ثانية - كما قد فعلت صورته بنفس ميخائيلوف - وتظهر «تعتقد كل شيء حتى لا يمكن التعبير عنه» . ولما كانت هذه هي الحال ، فإنه لأمر ذو مغزى في عيني آنا أن تهتم بآبنة سائس

(١) يقوى حجة تولوستوي اليوم ذلك التشويه الذي يتعرض له الفن حينما يرمز للاستهلاك السلبي بواسطة جمهور المشاهدين للتلفزيون - ان الفن يصاب بالضرر حينما يعد للتلفزيون .

(٢) يعوز الشيء : يعز فلا يوجد عند الحاجة اليه .

(٣) يسرمد = يؤبد ، يخلد ، يديم .

(٤) بأن الزوجة يجب أن تلتزم بالفضائل في حياتها الزوجية .

الحليل الصغيرة ، وأن تضع خطة كتاب للأطفال ، أو أن تضع خطة لفرونسكى لبناء مستشفى وللمشاركة فى الانتخابات المحلية . وإذ عادت لا تملك لزوميات^(١) حياة المرأة (يوحى تولوستوى بذلك وإقناع فقدانها^(٢)) فى الحقيقة الواقعية بأنها لا تستطيع أن تحب ابنتها من فرونسكى كما أحببت ابنها من كارينين) إلا أن ذلك لا يعنى أن الحب والاهتمام لا يمكن أن يعودا للحياة فى آنا ، كما يجدد الفن نفسه بوسائل جديدة فى المجتمعات الجديدة . ولما كانت الرواية نفسها عملاً فنياً ، فإنها تعترف بذلك بطريقة لا يعترف بها كتاب «ما الفن ؟» . ففى البحث المتأخر يعطى تولوستوى مجرد تأكيد لوجه نظر المقارنة بأن «الفن الحقيقى - مثله مثل زوجة الرجل الخنون - ليس فى حاجة إلى زخارف . . . والفن الزائف ، مثل العاهرة - يجب أن يتزين دائماً» .

إن تولوستوى عادة يشبه الفن الزائف بالأكل من أجل إشباع شهوة الطعام ، ولكن مجرد وجود ستيفا فى المشهد الذى لا ينسى حيث يتناول مع ليفن الغداء : يعارض هذا . انه يضمن على مشهد ربما كان - تبعاً لنظرية تولوستوى يجب أن يكون - دعياً ، نهياً ، وآلياً ، حماسه وتلقائيته الخاصتين . انه لبرهان حى على أن الفن يمكن أن يكون تسلياً ، ومرحاً ينقل إلينا عدوى^(٣) الابتهاج والسرور التلقائى ، وهى الحال نفسها مع سفيثازهسكى ، الذى تبعاً لليفن^(٤) تولوستوى يقدم نشاطاً فكرياً زائفاً هو الرغبة فى المعرفة كتسلياً وهو . ولكن الرواية تصرح ، وتصريح بقوة وحجة ، بأن سفيثازهسكى لا يرد على خاطر ليفن ، الذى لا يستطيع «أن يذهب بعيداً عن حجرات استقبال عقله» ، والذى له «أسس أخرى للحياة لم يستطيع ليفن أن يتبينها» ، فان له غموض الفردية الانسانية التى - شأنها شأن فردية الفن - لا يمكن أن تصنف ويصرف عنها النظر لمجرد أنها لا تفهم ، فإن مما يحدث باستمرار فى الروايات والمسرحيات . إن شخصية لا يخلق خلقاً كافياً بحيث يجعل وجهة نظر المؤلف عنه متعنة . إن تولوستوى مثال نادر لعكس هذا الذى يحدث . ان واقعية شخصياته تحطم النمط العقيدى الذى صيغت فيه (هذه الشخصيات) لتتلاءم معه ، وترجىء صدور الاحكام المعدة ضدها (الشخصيات) .

إن رواية «آنا كارينينا» لا تحتوى على صفتها الخاصة ، ولاتناقض موقف تولوستوى من الفن فحسب - إنها أيضاً تؤيد تأييداً غير متوقع أمثلة من الفن الجيد والفن الردىء التى يختارها تولوستوى ومن المحتمل أننا حين نقرأ كتابه «ما الفن»؟ نوافق على كثير من قضاياه

(١) العقيدة السائدة هى أن المرأة يجب أن تلتزم بجميع الفضائل فى علاقاتها .

(٢) فقدان اللزوميات .

(٣) بالمعنى المجازى .

(٤) تبعاً لليفن فى القصة نفسها ، الذى يتكلم بلسان تولوستوى أو يعبر عن آرائه .

العامية ، ولكنها نذهل لفساد ذوقه الظاهر . ان مسرحيتي «ملت» و«لير» مثالان صارخان ، ولكن ما هو أكثر تثبيطاً للهمة تقديم فكتوهيجو ، و«كوخ العم توم» ، وقصصه الخاصة «الله يرى الصدق ولكن يتمهل» و«سجين القوقاز» (عمل تولوستوي الفني الوحيد الجيد طبقاً لقوله هو نفسه) وأقل الرسوم التي تصور مشاهد واحداثاً من الحياة اليومية ببراعة . وهو يخصص مديحه لرسم^(١) مجمل للرسام كرامسكوى (مخائيلوف رواية «آنا») .

يبين حجرة استقبال ذات شرفة يسير إزاءها قوات من الجند الظافرين عند عودتهم من الحرب . وفي الشرفة تقف حاضنة^(٢) تحمل طفلاً ، وولدا . وهم يعجبون بموكب الجند ، ولكن الأم ، وقد غطت وجهها بمنديل ، تهوى على الأريكة منتحبة .

وعلى الرغم من المغزى المختلف ، فإن هذا يبدو فظيلاً مثل رسم مشاهد وأحداث الحياة اليومية الروسى في «خطاب من الجبهة» وهى الصورة التى يقال إنها المفضلة عند خروشوف . ولكننا حين نكون مع آنا وفرونسكى ونلمح فجأة فى ركن من «استوديو» مرسوم ميخائيلوف رسمه لصيدين يصيدان السمك ، فأننا ، مثلها ، تستهويننا تماماً . ان تولوستوى يجعل أية صورة جيدة ، يستشهد بها فى كتابه «ما الفن ؟» تبدو مروعة ، والسبب فى ذلك يرجع إلى أن بوسعه أن يجعلنا نرى الصورة فى الرواية نابضة بالحياة بعنصر «المشاركة» . ونحن نشعر شعوراً قوياً بمواقف الثلاثة المشاهدين ، وضجرهم من مؤلف ميخائيلوف الدينى الضخم ، وحاجتهم لأن يقولوا شيئاً بارعاً^(٣) عنه ، ومحاولتهم التعبير عن تقديرهم بواسطة الكلمة «موهبة» ، التى كانوا يفهمونها على أنها تعنى قدرة . . . فطرية^(٤) ، مستقلة عن العقل والقلب ، وكان الاصطلاح الذى كانوا يستعملونه للتعبير عن كل شئ يعيشه الفنان من خلاله ، وعن كيف يتميز معجمهم^(٥) القادر الشئ حق قدره ، الزائف بالمتعة التلقائية ، لدى رأى صورة صيد السمك ، التى قد نسى ميخائيلوف كل شئ عنها ، كما أنه قد نسى «الآلام والنشوات» التى مر بها وهو يرسمها . ان الفكرة ليست هى ان التصوير «فن جيد» - ان الرواية لاتبدى رأياً فى هذا - ولكنه إعطاء هؤلاء الناس الذين نعرفهم متعة حقيقية بدلا من مجرد إغرائهم بالمشاركة فى تحصيل المتعة عن طريق التطلعات الجمالية ، فهى تقودنا ، حينئذ ، إلى دراسة نفاذة لعلاقة الفنان ، والفن ، والمشاهد . ان تولوستوى قد جعلها تنبض بالحياة بالتعقيد الذى لايمكن وصفه أو التعبير عنه لكل شئ حتى .

(١) اسكتش . Sketch

(٢) الحاضنة : مربية تعنى بأمر طفل صغير .

(٣) البارع : الدال على الذكاء .

(٤) غير مكتسب بالتجربة .

(٥) المعجم ، المعجمية : مجموعة مفردات اللغة التى يستعملها شخص أو طبقة .

إنه على وجه التحديد فقدان هذه الحياة الذى يشجب الأمثلة التى نبتلعها عنوة في «ما الفن ؟» ان تجربة تولوستوى ضيئلة عن الفن التصويرى ، وثقافته فيه أقل ، فقد كان يراه في دائرة التصوير الردىء في عصره ، ولكنه لما كان قد أعطى هذا التحديد (الذى يبدو باعترااف الجميع أنه غافل عنه) فان ذوقه يكون فذا في صحته ودقته . لقد كان يفضل الصور الرديئة التى بها إحساس على الصور الرديئة المجردة منه . فعلى الرغم من أنه ربما كان لا يولى اهتماماً للمصور بيرو^(١) ديلافرانسكا ، وأقل من ذلك بالمصور سيزان^(٢) ، إلا أنه مع ذلك ينبهنا إلى الاعبارات الكائنة في فن يجعل هؤلاء الفنانين عظاماً : اعتماد المهارة على العقل والقلب ، والدعوة الصادقة إلى كل التجربة الانسانية . إنه يمقت الفن الذى يقتصر على الجمال ، أو الذى يقصر حقاً دون بلوغ أية غاية .

إن جميع البحوث والمقالات عن الفن غير مرضية - النتيجة تكون بسيطة جداً ومعقدة جداً في وقت واحد بحيث لا يستطيع أى فنان أن يقدر البحث حق قدره - وبحث تولوستوى ليس استثناء . إن ما يقوله حقيقى إلى حد بعيد ، ولكنه ليس لون الحقيقة التى يمكن أن تعلن بالأسلوب الذى يختار أن يعلنها به . وبوصفه هجوماً عنيفاً على آراء الآخرين ومبادئهم ، فإن فعالية «ما الفن ؟» لا تكمن كثيراً في الإصرار على مزاعمه الايجابية كما تكمن في رفضه لكثير مما كان يسلم به جدلاً في النظريات الجمالية في ذلك الوقت ، وبخاصة تلك التى تتصل بالقصة والرواية . إن تولوستوى يرفض في صراحة عزلة الفن التى يقول بها الفيلسوف^(٣) كانط بوصفه عالم الزخرف واللهو ، وجميع مذاهب القرن التاسع عشر في الفن من أجل الفن التى تنبثق منه . وهو يشير إلى أن الكلمة التى تقابل الجمال في اللغة^(٤) الروسية Krasota ، تنطبق فقط على ما يرى ، وعلى ذلك فلا معنى لأن نتحدث عن الجمال في عمل^(٥) أو رواية ، ولا حتى في الشعر أو الموسيقى . إن تبادلية^(٦) الكلمات التى تعنى «الحسن» و «الجميل» في اللغات الغربية قد أدت ، حسبما يلمع ، إلى فكرة نوع ما من الجمال ، شفهى أو جمالى ، بوصفه هدف الفن .

(١) مصور ايطالى (١٤١٠/٢٠ - ٩٢) . كان جيل المصورين الذين نشأوا على التكميلية والقوة الفكرية

(٢) لسيزان على حق في تقديرهم لهذا الفنان .

بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) ولد في مدينة أكس . أن - بروفانس بفرنسا . وكان ابناً لمصرفى ثرى وتاجر . تلقى علومه في كلية البربون حيث عقد اواصر الصداقة مع اميل زولا الكاتب المشهور ، وكان أحد المصورين التأثيرين .

(٣) فيلسوف المائى مثالى .

(٤) Krasota .

(٥) سلسلة الاحداث التى تشكل العمل الادبى .

(٦) التبادلية : قابلية التبادل بامكان وضع احد الشئتين أو استعماله مكان الآخر .

إن الأدب الذى نعجب به فى التسعينات يكاد لا يستطيع الدفاع عن نفسه ضد تهمة مثل تلك التى يوجهها إليه تولوستوى . حتى فاجزر وايسن . ولا نقول شيئاً عن موباسان ، وهوزمانز ،^(١) ومالارميه ، وريلكه^(٢) ، وبرايوسوف والرمزميين . أدنى مرتبة من عظماء الكتاب ، للسبب الذى يقدمه تولوستوى ، ألا وهو فقدان تلك الإنسانية الرحبة الارادية التى تربط ضمير الكاتب بالتجربة الإنسانية التى «عرفت الشئ من قبل ولكنها عجزت عن التعبير عنه» والحديث هنا يذكرنا بوجهة النظر فى الفن هنا والتى سبقت كانط -- «التي غالباً^(٣) ما كان يفكر فيها الناس ولكن احداً لم يعبر عنها تعبيراً جيداً قط - ونحن نذكر ماذا كان رد فعل فرونسكى لدى مشاهدته لصورة أنا التى رسمها المصور فيخايلوف (حيث يجعل افتراض فرونسكى اللاوعى بأنه أسمى خلفية وأعلى ثقافة : الفكرة العامة أكثر فراهة وأشد تأكيداً بصورة تشتمل على كل خصائص طرائفه) .

«كان الإنسان فى حاجة لأن يعرف ويجب كما أفعل لكى أجد وأكشف . . . ملامحها تلك» بهذا فكر فرونسكى ، على الرغم من أنه هو نفسه كان قد تعلم أن يميز ملامحها من خلال صورتها الشخصية فحسب ولكن الملامح كانت صادقة بحيث بدا له وللآخرين ، كليهما ، أنهم قد كانوا على معرفة سابقة بها من قبل .

إن تولوستوى يدرك بوضوح عظيم الرباط بين «الفن للفن» والفضيلة الجديدة المرتبطة بنشئه واتباعه . «لقد قيل إن الفن قد أصبح مهذباً ولكنه على النقيض - بسبب سعيه لأن يترك فى النفس تأثيراً - قد أصبح خشناً» . إن مذهب «الفن للفن» يستهدف «التأثير» الكامل ، ولكن مادام أن الفن لا يستطيع إلا أن يعكس الشعور الدينى لعصر ، فإن الجمالية^(٤) قد أصبحت نبياً وديناً لهمجية جديدة ، وهذا لا ينطبق على الأعمال التافهة فحسب ، ومن مثل «حكايات الرعب» وسالومى^(٥) ، «والضحكة الحمراء» من تأليف آندرييف ، وهلم جرا ، ولكنه ينطبق أيضاً على كتاب آخرين مختلفين غير هؤلاء من أمثال فلوير ، وكبلنج وجيرار هويتمان^(٦) . إن تولوستوى يمقت فكرة (روح العصب)^(٧) ، ويرى ببعض التبشير ، الجمالية الجديدة كمطفال عليها وتابع لها .

(١) كاتب فرنسى (١٨٤٨ - ١٩٠٧) .

(٢) شاعر الماني معاصر .

(٣) هذه عبارة مقتبسة من «مقال عن النقد» للشاعر الكسندروبوب الانجليزى (١٦٨٨ - ١٧٤٤) وهو المثل الاعلى للعهد الاغسطينى - وهو العهد الكلاسيكى المحدث للأدب فى انجلترا .

(٤) القول بأن مبادئ الجمال اساسية وبأن المبادئ الاخرى كمبادئ الخير الخ مشتقة منها .

(٥) اشهر ما كتبه اوسكر وايلد الكاتب الروائى المسرحى الانجليزى (١٨٥٦ - ١٩٠٠) .

(٦) شاعر الماني وكاتب مسرحى (١٨٦٢ - ١٩٤٠) - (٤)

(٧) Zeitgeist

وحتى حينها يكون المغزى حسنا ، فان الرلع بما يسميه تولوستوى «التأثير السيكلوجى» يفسده ليس عمل الكاتب نقل^(١) العدوى إلى القراء ، ولكنه اللعب على أعصابهم ، كما يحدث فى ذروة مسرحية المؤلف الألمانى هويتمان ، «هانيليس تصعد إلى السماء» . وبما يفيد ثقافتنا أن نقارن تعليقات تولوستوى اللاذعة على هذه القطعة الأدبية ، التى كان من المتوقع أن يثير فيها دور الفتاة التى أسبثت معاملتها شقيقته ، بالمقدمة المتحمسة التى كتبها للرواية الألمانية -- Der Buttnerbauer «بوتنر الفلاح» للكاتب فون بولنز^(٢) - بدورها المماثل لدور زوجة ودیعة جريئة فى كبرياتها . ففى المسرحية لا يوجد «عدوى»^(٣) من رجل إلى رجل» ولكن محاولة متعمدة فحسب لإثارة المتفرجين . والكاتب الروائى من جانب آخر «يجب ابطال رواياته» ، وفى مشهد يعدل هذا رهبة وإثارة للشفقة يرغم الكاتب قراءه لا على أن يروا لهم فحسب ولكن على أن يحبهم .

وإذا غضبنا الطرف عن مزايا المسرحية والرواية الواقعية ، فإن مقاييس تولوستوى قوية مقنعة . فهو يعتبر أن قالب المسرحية أكثر تعرضا من الرواية لفجاجة قصد المؤلف ورغبته فى التأثير ، وإنه لأمر شائن أن يعد شكسبير فى هذا الشأن مذنباً مثل هويتمان . وكما هى الحال فى الفن التصويرى ، يكون عدم معرفته ملوما هنا أكثر مما تلام حاسته النقدية . إنه يفترض أن شكسبير ، - كغيره من الكتاب المسرحيين - يعنى بصفة أساسية بأن يضمن التأثير ويكفله ، ويشجب مثل هذا القصد دون كلل أو ملل . ويقول ملاحظاً : «إنك تدرك قصده» عن ملحن^(٤) ناشئ ، «ولكنه لا ينقل إليك أى شعور ، إلا الشعور بالملل» ومرة أخرى - حينها يهاجم كبلنج وزولا - «من أول السطور الأولى يدرك القارئ القصد الذى من أجله ألف الكتاب ، وتصبح التفصيلات كلها زائدة عن الحاجة وغير ضرورية ، ويحس المرء أنه متبلد الحس» . وحين يمتدح قصة تشيكوف العزیزة «يؤكد أن تشيكوف قصد أن يسخر من (العزیزة)^(٥)» ، ولكنه بتوجيهه اهتمام الشاعر الحميم إليها رفع من قدرها» . إن أحسن الكتب وأكثر المشاعر امتلاء بالعدوى ، هى تلك التى يفتقد فيها القارئ كل أثر لقصد المؤلف ، بل حتى تتعارض مع ، الاهتمام القوى أو (الحب) الذى يكرسه (المؤلف) لشخصياته (فى الرواية) . إن تولوستوى يضمن هنا نقده لنفسه ويكشف عن السبب الذى من أجله نشعر كما نفعل نحو ستيفنا أو آنا .

(١) نشر الآراء من شخص إلى آخر .

(٢) فيلهلم فون بولنز الكاتب الروائى الامانى (١٤ يناير ١٨٦١ - ١٩٠٣)

(٣) انتشار الآراء من شخص إلى آخر .

(٤) مؤلف موسيقى .

(٥) العزیزة - اسم بطلانة قصة تحمل اسمها كتبها تشيكوف وهى تحفه حقاً .

ومن المؤكد أنه لا يقترب إلا مرة واحدة من إدراك أن شكسبير ربما كانت له الموهبة نفسها «للاهتمام الشديد» ، وأنه حينها يلاحظ أن فولستاف^(١) شخصيته الوحيدة اللا مسرحية ، الشخصية الوحيدة التي لا تسلك كممثل ، «هو وحده ، دون غيره ، يتحدث بطريقة خاصة به تماما» . إنه لتعليق يلقي ضوءا على هذه الشخصية . ومرة أخرى نشعر أن الرواية ، وبخاصة واقعية^(٢) الرواية الروسية ، تستحضر هنا لتشجب المسرح . إن فولستاف هو المناسبة الوحيدة التي فيها بدأ شكسبير ، كروائي ، يعمل شيئا بذاته ، وحينها أصبح مستغرقا في بطله ، عمل شيئا آخر . هذه هي وجهة نظر تولوستوى ، وهو يلمح إلى أن فولستاف يثير مشاعرنا لهذا السبب ، وأن لير وكورديليا لا يثيران مشاعرنا لأنها لا يريان بهذه الطريقة وإنما كأناس ، نحبههم على غير إرادتنا . ولكي يحدث هذا يجب أن نراهم (كما نرى فولستاف) وكأنهم في الحياة الواقعية ، ومحاطين بالتفاصيل المعقدة للحياة الواقعية^(٣) . إن تولوستوى طبعاً يرتكب هنا الخطأ النقدي الشائع بأنه يفضل ، ورافضا أن يفهم ، الشكل (القالب) الذي تكتب فيه فعلا ، وحتى للأسباب الخاصة التي يقدمها فهو على خطأ . لأن أكثر الأشياء وضوحاً عن جميع شخصيات شكسبير تقريبا هو كيف تكون باستمرار - وغالبا ، بمفهوم المتطلبات الدرامية ، كيف تكون بلا داع - مثل «الناس الحقيقيين» ! فلو أن «تولوستوى» كان قد عرف الأمر ، لكان شكسبير حقا في جانبه .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن نقده لمسرحية «الملك لير» لا يدل على - كما يؤمن تولوستوى ويعتقد - موضع الضعف في المسرحية ، ولكن على ما هو رائع وفذ فيها . إنه لقول صدق أن لير وكورديليا مثالان يكاد يكون من المستحيل عليهما أن يقدموا دوريهما ويمداهما بأسباب الحياة ، وإنه حينها يتحدث تولوستوى عن «هذان لير الرهيب الذي ينجل الإنسان كما يحدث حينها يصغي شخص لنكات فاترة» فهو يصف بدقة غير مريحة نوع الارتباك الذي نشعر به عند كل تمثيل مفتعل وإخراج عاطل من الإحساس ، ولكننا لا نعرف أبدا أين مكاننا من المسرحية ، كما كان تولوستوى يرغب دائما في أن يعرف أين مكانه . تجنب الأسلوب التافه والسخرية الغربية ، إنها يوقفان رغبتنا الغريزية (التي كانت قد أصبحت هاجسا عند تولوستوى) لكي لا نرى الحياة كوحدة كاملة لا تتجزأ . فلا يوجد وضوح ولا

(١) شخصية في إحدى مسرحيات شكسبير .

(٢) الواقعية في الفن أو الأدب نظرية تؤكد على مراقبة الحياة مراقبة علمية من غير محاولة لاجتناب البشع الخ

(٣) مقالات بقلم الأستاذ ولسن نايت (شكسبير وتولوستوى) ول . سى . نايتسى (الملك لير استعارة) تلقي ضوءا على موضوع فروض شكسبير عن الشخصية والواقعية عنده . كما يقارن ل . سى . نايتس أيضا المنهج الواقعي (للرواية القصيرة) عند تورجنيف (وملك لير السهب) ، بالمنهج المجازي لمسرحية شكسبير .

ضمان يمكن أن يكون فيها اهتمام شديد قد يعود على الفرد بفائدة - حقا إن أكثر ما يفقد الإنسان أعصابه حول المسرحية إنعدام العلاقة في دلالات الشخصية المسرحية التي يتأكد ظهورها على الرغم من ذلك في الصورة الإنسانية المصغرة . إن إدراكية آدموند الحافظة للبصر تقصر بنا دون بلوغ أية غاية ، كما أن إنسانية «جلوسستر»^(١) العجوز اللاهثة لا تتناسب مع مكانها في المشهد الافتتاحي -- مشهد يليق تماما أن يكون مقدمة لنوع مختلف كل الاختلاف من العمل الأدبي . وإنه لمن الغرابة بما فيه الكفاية أن أفتتاحيتي مسرحية «لير» ورواية «أنا» ليستا بحال من الأحوال مختلفتين جدا : نشعر أننا نعرف جلوسستر كما نعرف ستيفا ، ولكن سيكون أمرا لا يصدق عن ستيفا أن يتنازل عن شخصيته في ذروة مجازية غير مألوفة ، لكي يفقد بصره ويدفع به إلى اليأس لقاء أفعاله الشريرة مع مربيات الأطفال وفتيات البالية . وبالنسبة لتولوستوى فإن هذا يشكل حالة فاضحة لشخصية تجل «ليفعل» ما ليس في طبيعته أو يكره على عمل ما ليس في طبيعته . ولكنها قوة تولوستوى وقيدته في وقت واحد ألا يرفع قبضته عن الطبيعة الفردية -- عند التقهقر من موسكو سوف يظل بير هو بير ، ومن ثمة «لا يوجد شيء رهيب» : الأب سرجيوس لا يستطيع أن يتبرأ من كبريائه ورغبته في التفوق ، وكارينين على الرغم من فترة عظمتها المجردة لا يستطيع أن ينفض عن نفسه ذاته القديمة الدائمة .

إن ذلك ليصدق دون ريب على بنى البشر في المجتمع كما نعرفه غالبا . أما في مسرحية «الملك لير» فإن شكسبير يقدم لنا صدقا آخر ، ليس أقل عمقا ولكنه مساو له في الإقناع . لقد كان بوسعه أن يفهم ويصف^(٢) مدينة أوستشوتز^(٣) في الفن : ولم يكن تولوستوى ليستطيع أن يفعل . وحينما يتعذر التمييز بين الناس في الشر الحيواني والمعاناة الحيوانية ، فإن الحب والصلاح يبدوان وكأنهما قد عادا لا يشكلان الصفات المرتبطة بكل تعقيد الشخصية ولكن كفضائل دخيلة طارئة من الخارج . إن تهمة تولوستوى النهائية ضد شكسبير - ومن الغرابة أنه يردد صدى تعليق دكتور جونسون الأقل قسوة في نقده - هي أن قارته «يفقد المقدرة على التمييز بين طيب وشرير» . إن مسرحياته ، والمسرحيات عموما (تولوستوى يضمن مسرحياته الخاصة على وجه التحديد) ليس لها «أساس ديني» ، وإذ هي تعتمد على التأثير والحدث المثير «فإنها يعوزها مجرد الحاسة الإنسانية» . إن الشخص ليذكر ما يعنى ، ولكن «الحاسة الإنسانية» ليست كل شيء ، والدين - باستعمال تولوستوى للإصطلاح - بكل تأكيد ليس كل شيء . إنه في ولعه بالحاسة المشتركة ، والفضيلة المشتركة ، يتنكر

(١) تنطق جلوسستر .

(٢) يصف أويصور بالألفاظ .

(٣) مدينة في بولنده حيث كانت توجد معسكرات الاعتقال الجماعية النازية .

للموقف المتطرف الذى يحرمنا من المفاضلة الشخصية ، ومن عادة أن نكون أنفسنا ، وفى رأى تولوستوى «أنه يجب أن تصدر القدرة على التمييز بين الصالح والشرير»- عن الاهتمام الشديد بالذات الفردية . وفى شكسبير يمكن أيضا أن تصدر عن الكشف المطول لفنه الشعرى ، وعن مدى الإدراك - بأوسع معنى دينى - الذى يستطيع به أن ينقل إلينا العدوى (التأثير) كما لا يستطيع تولوستوى .

يوجد الكثير الذى يمكن أن نتعلمه من بعض تولوستوى لواجز وشكسبير ، على الرغم من أن فى الحالى ، كليتهما ، ما يهم ، هو رفضه أن يتقف نفسه بواسطة آدائها التى يخلقها . فحينما يقول تولوستوى أنه من القراءة الأولى «أقتنعت لفورى بأنه من الواضح أن شكسبير تعوزه الوسيلة الأساسية ، إن لم تكن الوسيلة الوحيدة ، لرسم الشخصية ، ألا وهى شخصية اللغة» -- إن الشخص لا يستطيع سوى أن يوحى بأنه كان لزاما عليه أن يقرأ قدرا أكثر من شكسبير ويتعلم قدرا أكبر من اللغة الإنجليزية . فلو أن كل الفن كان بسيطا ، شفافا ، ودوليا لم يكن حتى من الضرورى مهاجمة شكسبير وواجز -- لأنه يكاد ألا يكون قد سمع بهما أحد . إن منهج تولوستوى فى الهجوم عليهما واحد لم يتغير : إنه يصف الحدث فى مسرحية «الملك لير» ومسلسلة «الحلقة»^(١) بلغته الماسونية «اجعلها غريبة» ، وهذه اللغة نوع من الإسبرانتو^(٢) الصريحة فيما يبدو ، أضاعت كل الفتنة المعقدة ، والمساهمة التى يمارسها الإنسان من خلال الموسيقى واللغة . وحينما نجربنا بأنه على الرغم من أن مسرحية «الملك لير» قد تبدو منافية للعقل فى ترجمته فهى أكثر منافاة للعقل فى النسخة الأصلية ، إنه ليقول صدقا أكثر مما يعرف : ولكن منافاة العقل فى مسرحية «الملك لير» هى منافاة الحياة للعقل ، لا منافاة اللغة الإنجليزية^(٣) الأساسية للعقل . ومع ذلك ، فإن تولوستوى قد فضح دون ريب كورس^(٤) المتعالين الأوربيين^(٥) للقرن التاسع عشر ، الذين أعلنوا محاسن شكسبير وأعماقه دون أى اعتبار للتعقيد الحى للحساسية اللغوية القومية التى كان يكمن فيها كيانهم : كما فضح عابدى «الحلقة» الذين راحوا فى حالة جماعية شبيهة بالنوم فى مدينة بايروت^(٦) دون أى فهم لما كان واجز يحاول أن يبلغه فى نواميس

(١) سلسلة من الأوبرات كتبها واجز .

(٢) لغة دولية مبتكرة بنيت على أساس من الكلمات المشتركة فى اللغات الأوربية الرئيسية .

(٣) نظام مبسط لتعليم اللغة الانجليزية لا يزيد عدد مفرداته عن ٨٥٠ كلمة .

(٤) مجموعة من المغنيين أو الراقصين - مجموعة من المنشدين فى (خورس) ، لازمة الأغنية أو الترنيمه أو قرارها ، اغنية ينشدها الكورس ، الجزء الاساسى من اغنية شعبية .

(٥) المتعالم : مدعى العلم او المتظاهرية .

(٦) مدينة فى ألمانيا مشهورة بما يقام فيها من مهرجانات للموسيقار واجز .

الوعى - الذائق الجرمانى والحلم الجرمانى . ولما كان تولوستوى نفسه غير حساس عمدا فقد كشف عن عدم الحساسية عند هؤلاء الذين يصرحون بأنهم يعبدون العظماء ، إلا أنه ليس مثل التصريح بأن العظماء ليسوا عظماء أبدا .

«إن الأعمال الفنية العظيمة عظيمة فحسب لأنها سهلة المنال يمكن لكل شخص أن يفهمها» . إن تولوستوى بإصراره على هذا المبدأ ، يؤكد أن مسرحية قديمة تمثل^(١) مشاهد الصيد في الحياة بأسلوب ساخر من عمل فوجل أرفع منزلة إلى حد بعيد كفن من مسرحية «هاملت» . قد تكون «الميم» حقا فنا حقيقيا ، ولكن مستوى الفعالية فيها يتلخص بما يكفى في تعليق هنرى جيمس على مسرح العرائس : «كم هو اقتصاد في الوسائل - وكم هو اقتصاد في الغايات !» وبالإضافة إلى ذلك فإن «كل شخص» ليس - على الرغم من أن تولوستوى بدون شك يود أن يكون (كل شخص) على هذه الحال - في حالة ثابتة من الحياة ، ولكن في حالة أنه سيصبح . إن مستوى المشاركة عنده يرتفع بالتعليم ، ويصبح أكثر تعقيدا وأكثر تطلبا للمهارة الفائقة به . حينما كان جمهور المشاهدين البدائيين لمسرحية الميم -- «يتأوهون ، ويبكون ويحبسون أنفاسهم خوفا في تقرب قلق» كان من الواضح أنهم شاركوا أكثر كثيرا مما يفعل المشاهدون العاديون لمسرحية «هاملت» ، ولكن الإنسان يستطيع أن يتأكد من أنهم سيتجاوبون مع مسرحية «هاملت» ، بالقدر الذى يمكن أن يفهموها به وباهتمام كثير وحساس ، وباهتمام أكثر كلما زادت معرفتهم بها . إن مصدر المتاعب للدراما ليس الفن ولكنه جمهور المتفرجين ، والعلاقة القلقة الطموح بين الدراما والمشاهدين - الرغبة في أن يصدم ويصدم - التى رآها تولوستوى كصفة مميزة لدراما القرن التاسع عشر ، والتى سيعترف بها في دراما الوقت الحاضر . وهذا هو السبب الذى من أجله يعود ، على نحو خاطئ ، إلى أكثر الصلات بدائية بين الجمهور والدراما ، ويتجاهل حقيقة أن جمهور فوجل كان من الممكن أن يستمتع بدرجة مسرحية «هانيليس تحلق في السماء» ، وهو باستمتاعه كان يطهرها من تلك العناصر للإرتباك المستحضر^(٢) والإثارة^(٣) المتعمدة التى تبينها على صواب في العلاقة بين هوبتمان وجمهوره . إن الشيء الرهيب حول الإخراج الحديث لمسرحيات شكسبير هو على وجه التحديد الرغبة المتبادلة في أن يصدم وأن يصدم ، وأن يتبادل الخيل ، ولكن هذه ليست غلطة شكسبير ، على الرغم من أن تولوستوى قال إنها غلطته . إن هدفه الحقيقى ، إلى حد ربما كان أعظم مما يعتقد ، لم يكن

(١) هذه المسرحيات يطلق عليها لفظ «الميم» وهو التمثيل الصامت . (انظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - ص ٣٠٤) تأليف دكتور ابراهيم حمادة .
(٢) المتعمد ، اعنى الذى يراود حضوره على عمد .
(٣) اللجوء إلى معالجة الموضوعات المثيرة في الأدب والفن .

الفن الزائف الذى كان يؤخذ خطأ على أنه فن عظيم ، ولكن الذوق السقيم الذى كان قد أصبح أمرا مقبولا مسلما به ومقياسا موحدًا بين المنتج والمستهلك . وهذا هو السبب الذى من أجله يكون كثير مما يجب أن يقول عن الفن ملائما جدا اليوم .

وعلى غير ما نتوقع ، فإن «ما الفن ؟» تأكيد لعزلة الفن الجيد فى العصر الحديث . إنه يرشدنا ، عائدا بنا إلى الماضى ، فى التواء ولكن دون أن يخطئ ، إلى سولبسية تولوستوى - إن خذى تولوستوى أمام خطب لير ، أو أمام عزف السيمفونية التاسعة لبيتهوفن ، يكشف عن شدة حساسية (فى مسائل الذوق) طاغية ، ورفض لأن يجد فى الفن المشاع أى شىء غير ما هو زائف ، وخشن ومحير . إن الحل الذى يقدمه - العودة إلى «الميم» البدائى وقص القصص الشائعة مثل قصص كاراتيف فى رواية «الحرب والسلام» - هو طبعًا حل يائس ، وليس ثمت سبب يدعونا لأن نفترض إن تولوستوى لم يتحقق منه . لقد كان يمقت الفن الشعبى كما كان يمقت الحكومة الشعبية ، وما كان عصر التلفزيون ليعطيه سببا ليغير رأيه فيها . وهو يتقبل ضمنا الرواية - أخص القوالب (الأشكال الأدبية) - بوصفها القالب الذى ما زال الفن الجيد يظهر فيه فى العصر الحديث ، ومرارا وتكرارا فى نقده يجعل الأمور ميسرة للرواية ، بالسماح لها بدرجة من السوفسطائية ، التى لا يسمح للقوالب الأخرى - مثل الشعر والموسيقى ، والدراما - بالمشاركة فيها . إن قصة «العزيزة» لتشيكوف ورواية فون بولنز لحالات وثيقة الصلة بالموضوع : هل كان تولوستوى يستطيع أن يفكر إن «كل شخص» الافتراضى الذى ابتدعه يتحكم فى النتائج التى يلفت إليها النظر فيها (القوالب) ، وأسس الذوق التى يشير إليها ؟ إن السخرية العظيمة هى أنه لم يدرك كيف - بانحلال الفن العام - أن أعمال شكسبير - بوحدة من تلك الإستحالات فى القوالب^(١) التى يكون الفن الرفيع قادرا عليها فى زمانها - قد بدأت تظهر نفسها ، وأن تعامل كأعظم الروايات شمولاً - أو ربما اللاروايات من مثل «الحرب والسلام» نفسها . إن الغرض العظيم غير المسلم به ، وربما كان اللاشعورى وخاتمة «ما الفن ؟» -- يتضح أكثر وأكثر من رفضه فيه لأحسن أعماله -- بأن الفن هو الرواية ، رواية تولوستوى .

(١) الأشكال الأدبية الفنية .

الفصل السابع

البعث

« إن الدولة مؤامرة لا تستهدف استقلال المواطنين فحسب ولكن إفساد أخلاقهم أيضاً . »
تولوستوى . خطاب إلى بوشكين في عام ١٨٥٧

١

إن أحد بدائل^(١) السيناريو^(٢) في نهاية رواية «البعث» التي بدأت بها مازال حيا نشيطا . هل ستتزوج ماسلوف من نيخليودوف ، أو من المحكوم^(٣) سيمونسون ، أو لا هذا ولاذاك ؟ إن جميع الاحتمالات مقبولة ، لأن ماسلوف شخصية سطحية جدا بحيث لا يهم أن يتم الأمر معها على هذه الصورة أو تلك ، ونحن لم نحصل على وعى داخلي كاف بها في أثناء الكتاب لنعرف بأنفسنا ماذا عسانا أن نفعل بدون أن نخبرنا بذلك تولوستوى ولا نستطيع أن نستوعب^(٤) ماسلوف ، فإن مثل هذا الاستعياب يتضمن ألفة برواية «آنا» العظيمة وديويتها^(٥) . وهذا هو ما قد تخلى تولوستوى عنه . وكأنا به يعوضنا عن ذلك بشحن قوته للوصف الخارجي . فنحن نستطيع رؤية ماسلوف بكل وضوح وجللاء ، وهى في ثبات المحكوم عليهم في بداية الرواية - وتلعب كفتاة شابة - الغمضية^(٦) بجوار رقعة^(٧)

-
- (١) الأبدال : واحدها البديل وهو أحد الأمرين المخير بينهما .
 - (٢) السيناريو (أصلا) مخطط المسرحية أو الفيلم السينمائي - النص السينمائي . نص القصة المعدة للإخراج السينمائي ويشتمل على وصف للشخص وتفاصيل خاصة بالمشاهد وعلى الحوار وإرشادات مختلفة . ويقصد المؤلف به مخطط الرواية في صورتها النهائية .
 - (٣) مدان يقضى في السجن المدة التي قضت المحكمة بسجنه طوالها (والتي تكون طويلة عادة)
 - (٤) يستوعب : يفهم فهما جيدا .
 - (٥) كون الشيء دنيويا .
 - (٦) لعبة أطفال يغمض فيها أحدهم عينيه ويعد أن يعطى الباقي وقتا كافيا للاختباء يمشى للبحث عنهم (الاستغماية) .
 - (٧) مساحة صغيرة متميزة عما حولها .

القراص^(١) في حديقة عمه نيخليودوف . ورؤية الحول الضئيل في عينيه السوداوين البراقتين ، «ويدها الصغيرة النشيطة» (اليد نفسها التي تشبه يدآنا - اليد الصغيرة العريضة الداكنة البشرة ، ذات الوريد المستعرض النشيط ، إنها يد تاتيانا عمه تولوستوى ، التي تماثلها جميع الأيدي الأنثوية الهامة التي يصورها .) .

لقد تقابلنا من قبل مع نيخليودوف ، في كتاب «الصبا والشباب» . وبعد انقضاء سنين طويلة أصبح تولوستوى قادرا على أن يعود اليه ، ويجعل منه بطل رواية دون - وهذا غريب بما فيه الكفاية - أية حاجة إلى تغير ملامح شخصيته الرئيسية ، كما تنقل إلينا صورته بواسطة ضمير المتكلم «أنا» في العمل الباكر ، آرتينيف . انه ليس نيخليودوف الذى قد تغير ، ولكنه الراوى . أن هذا المثل جدير بالملاحظة للأسلوب الذى تبدو به جميع الأشياء محتواة في تولوستوى ، كما يفعل البحر ، ففي تلك السلسلة المتصلة نرى الأشياء نفسها مرة ثانية من زاوية مختلفة ، ومن خلل عيون مختلفة . وفي سياق صفحات رواية «البعث» نعلم أن آرتينيف قدمنا - أنه موت رمزى إذا ما اردنا ان نطلق عليه هذه الصفة ، لأن تولوستوى يرغب في أن يطفىء سمة من سمات نفسه الأكثر شباباً ، ولكنها أيضا رغبة ضرورية له من الناحية الفنية اذ يجب عليه الا يسمح لعين ارتينيف ان تقع على المشهد الجديد . لأن الشيء المهم عنده ، كما قد ناقشنا ذلك تفصيلا من قبل ، هو أن يكون في موقفه ومن موقعه «متعاطفا» . ان تولوستوى يلاحظ في كتاب «الشباب» ان وظيفة التعاطف المتبادل كانت العمل كمقياس يقرر ما هو زائف وما هو حقيقى في تجربة شابة :

إن شخصين من زمرة تربط ما بينهما مصالح مشتركة ، أو ينتميان إلى أسرة واحدة لها هذه الملكة العقلية ، يميزان التعبير عن شعورهما حتى نقطة معينة ، بعدها لا يريان سوى عبارات جوفاء . إنها يريان نفسيهما في اللحظة نفسها . . . حيث تنتهى الحماسة ويبدأ التظاهر ، ومع ذلك فإن جميع الأشياء تبدو مختلفة تمام الاختلاف لا ناس ذوى مقياس مختلف للفهم .

إن الاخلاص في ذلك الوقت كان في نظر تولوستوى وظيفة هذا النوع من الصلة الأسرية ، التى تربط بين آرتينيف وأبيه وأخيه ، وحتى بينه وبين صديق ، مثل دويكوف ، الذى لم يكن يميل اليه كثيرا . «ان دويكوف تكيف وتلأم مع جماعتنا تماما» وتعاطف ، «معنا . إن ديمترى نيخليودوف ، على أية حال - على الرغم من أنه أكثر ذكاء إلى أقصى حد - كان متبلد الحس فيما يتعلق بذلك .» ان هذا في عالم «الصبا والشباب» يكون حكما عليه بالاخفاق . ان وجود نيخليودوف غير مقبول عقلا ، وغير مقبول داخل دائرة الأسرة

(١) نبات ذو وبر سائك .

التي لا يجوز رضاها ، كما هو شأن بير في رواية «الحرب والسلام» وهو غير معقول وميثوس منه كدخيل بين جماعة وضعت بينها قوة مطلقة «للمتعاطفين» مع الأسرة .

ولما كانت الأسرة تراه من خلال عينها الواثقة المطمئنة ، فان تصرفاته الخرقاء عن قصد تحمل بعض الشبه بالتصرفات الغريبة الجديرة بالضحك والسخرية ، التي تصدر عن ويدمربول في رواية «موسيقى الزمن» لا نتوى باوول^(١) . ان محاولات آرتينيف هي أن يعيش بالإرادة ، إلى ما وراء النقطة التي بعدها لا يستطيع الإنسان أن يرى سوى عبارات جوفاء . وفي كتاب الشباب «يخادن»^(٢) ميخيليدوف الطالب الفقير بيزوبيديف الذي لا يحبه ، والذي لا يشبهه بوجه من الوجوه . «اني لأتساءل كيف يستطيع احتمال الإجهاد المستمر الذي يأخذه على عاتقه ، وكيف احتمل بيزوبيديف التعس موقفه غير المريح .» وهذا يشبه شخصية نيخيليودوف في رواية «البعث» شبحا تاما ، ولكن هناك لا يكون لنا شخصية آرتينيف - «راض عن نفسه وبقوة ضمير هادئ كصديق الأسرة - لنشاهده اذ هو يعود بعد أن يودع بيزوبيديف ، الذي نجح أخيراً في الفرار .» كان يبتسم ابتسامة راضية مترددة وهو يفرك يديه معا ، بطريقة ما لأنه كان حفيظا على سمعته في غرابة أطواره ، على ما اعتقد ، وبطريقة أخرى ، لأنه تخلص من الملل في النهاية . وتشرح أخت نيخيليودوف ، فيرا ، لأرتينيف : لماذا هي تظن أن أخاها مدله بحب «العمة» تدها شديدا .

إن ديمتري أناني^(٣) . . . فهو على الرغم من كل مهارته مولع بالإعجاب به . . . إن «العمة» ، براءة قلبها ، غارقة في إعجابها به ، وليست من اللباقة الكافية بحيث تستطيع اخفاء هذا الإعجاب ، وينتهي بها الأمر إلى إطرائه لا عن نفاق ولكن عن اخلاص :

إن ماسلوف أقل وضوحا من فيرا ، وليس فيها تحليل تولوستوي الغزير القوى الكامن خلفها ، ولكنها مع ذلك ترى في مودة نيخيليودوف وصداقته لها دافعا مشابها ومساويا - الرغبة في أن تبدورائعة في عينيه و «أن يعاملني روحيا» كما قد عاملني جسديا . . .

يوجد تناقض عجيب بين دوام شخصية نيخيليودوف ، والتغير في النظر إلى خصائصه^(٤) . فهو حقا لا يتصف بسخرية الذات الروسية «التي تلازم التفاهم الأسرى ،

(١) باول ، انتون دانيووك - روائي انجليزى ولد عام ١٩٠٥ . له أعمال كثيرة جدا ومؤلفه «موسيقى الزمن» عنوان مسلسل من الروايات المترابطة ، وتضم «مسألة تربية» التي ظهرت في عام ١٩٥١ ، و «سوق لكل مشتر» في ١٩٥٢ ، و «معنى الحياة» في ١٩٥٥ ، و «دار لايدى فولل» عام ١٩٥٧ وقد حصلت على جائزة نيت بلاك التذكارية .

(٢) يخادن = يصاحب ، يرافق ، يخال .

(٣) الذي يؤمن او يقول بالأنوية وهي المذهب القائل بأن الفرد ومصالحه الذاتية اساس السلوك كله .

(٤) خصائص الخلق .

والتي يتصف بها كل من بير وليفن . (ان بير في الحقيقة - وإلى حد بعيد جدا - شخصية تجمع بين آرتينيف ونيخيليودوف) ولكن بمجىء الوقت الذي ظهرت فيه رواية «البعث» كان تولوستوى قد بدأ يرى سخرية - الذات بوصفها الملاذ الاخير للرضا - الذاق . إن روح الدعابة عند بير وليفن قد انتفت ، وبدون الدعابة وسخرية - الذات في تولوستوى يشق علينا كثيرا أن نتفهم الناس ونشعر غريزيا بما يجرى حولنا . ان احكام الارادة ، حالما تخلع عليها البشرية صفتها وتنفذ إليها الحاسة بالمضحكات ، حينذاك تكون^(١) موضع احترام . إننا دائما نتذكر البهجة والسلام اللذين يحسهما نيخيليودوف في أنه قد حزم أمره ويظل لا يعكر صفوهما^(٢) عليه معكر زمنا طويلا . إن تولوستوى ، وكأنه في مزاج عصبي يبقينا بعيدين ، وهذا يذكرنا ثانية باكتشاف آرتينيف حينما تحتم عليه أن يتحقق من شخصية نيخيليودوف الذي يصير على انها قد كانا صديقين حميمين . لقد ثبت أن الالفة مصدر عنت ، لأن الصراحة التامة التي من المسلم به أنها سمة عليها وضمأن لها جعلت تشعر كلا من الطرفين بعدم الارتياح . ان آرتينيف مندهش لأن صديقه يبدو عليه أنه لا يلاحظ ما هو مصدر عدم الارتياح . ولكن نيخيليودوف ليس بالذى يلاحظ ذلك ، وهذه واحدة من المضايقات في رواية «البعث» - إن قليلا من تفصيل تولوستوى ونفاذ بصيرته يبدو أنه يمر طبيعيا خلال البطل كما يمر خلال بير وليفن . إنه^(٣) نوع الشخصية الذي يكون عند تولوستوى أنه يلاحظ^(٤) لا الذي يلاحظ^(٥) - المفعول به عند تولوستوى وليس الفاعل عنده - ومن ثم فإن مكانه في مركز الكتاب غير مناسب بصورة واضحة ، ما في ذلك شك .

٢

ولكنها عدم المناسبة التي تحمل معها مكافأتها الفريدة الخاصة بها . إن أشد الأشياء إثارة للمشاعر في رواية «البعث» تحرك مشاعرنا لا لأنها تتجسد في شخصية ، كما في الروايات الكبيرة ، ولكن لأنها صريحة مخلصه وهادئة ، ونحن نتذكر تعليق ديستوفسكى بأن رواية «آنا» ليست بحال من الأحوال كتابا «بريثا» وبطريقة مختلفة فإن روايتي «الشباب» و«البعث» كلتيهما بريثان : الأولى لأنها تطلق العنان لغرور التحليل السعيد و«التفاهم» ، والثانية لأنها تأخذ نيخيليودوف - وهو الهدف الأصيل لهذا التفاهم - وتعهده له ولمشروعه

(١) احكام الارادة .

(٢) البهجة والسلام .

(٣) نيخيليودوف .

(٤) الفاعل

(٥) المفعول .

بالولاء والطاعة الكاملين الناجزين من غير تردد أو مناقشة أو اعتراض . إن إحدى الروايتين فيها البراءة اللاشعورية لشاب ماهر ، والأخرى فيها براءة المهتدى ذى العزم ، ويبدو أن تولوستوى يعترف إلى حد ما بهذا بأنه جعل نيخيليودوف العامل المشترك في كليهما .

إن ستيفا ، وهو مركز الدنيوية^(١) في رواية «آنا» ، يعرف ما يجب عليه عمله في نهاية اجتماع بهيج ، مثل غدائه مع ليفن ، حيث يتبادلان الثقة في جو متجانس ، ومع ذلك فإن الأثر الذى تتركه الشمبانيا هو الإحساس بالاعتراب أكثر منه الإحساس باللفة . انه يعلم أن العلاقات يجب أن تتوقف فورا ، بنغمة مفرحة ، ثم تستأنف فيما بعد كاملة في مناسبة أخرى . إن هذا اللون من المعرفة الذى يساعدنا حقا ، وحينئذ يخلصنا ، هو الذى يجعله الاثنان الشابان في كتاب «الشباب» الذى يزدريه نيخيليودوف في رواية «البعث» الناصح^(٢) . ان ستيفا يستطيع ان يفعل - وبالتأكيد يفعل - قدرا عظيما من الخير في عالمه الذى يعيش فيه ، وهو قادر على اسعاد الآخرين ، والجميع يسرون لرؤيته . ان تولوستوى في الاعتراف بمواهبه وفصائله ينحى جانبا براءة التحليل وبراءة الصرامة العنيدة . إنه في عالم غير كامل يكون ستيفا غير الكامل عامل ضوء ، وفي الاعتراف بهذا ، فان تولوستوى يعترف على مستوى نمطى - على الرغم من انه بطولى غير حاسم - بضرورة عدم الكمال في الأشياء . ان مثل هذا الاعتراف جوهر الدنيوية ، ولكن ماذا عسى أن كان يحدث لو أن ستيفا ، في أثناء اضطلاعهم بالقيام بواجباته القضائية التى يؤدونها بعدالة تامة ودقة بالغة بسبب «التزامه الحياد التام في الموضوع الذى كان يشغله ، والذى في أثناء نظره لم تجرفه حماسة ولم يرتكب خطأ - ماذا كان يحدث لو أن ستيفا وجد نفسه وجها لوجه أمام قضية ماسلوف؟ إن تولوستوى لم يتعرض لاحتمال وقوع مثل هذا الامر ، ولم يطرحه من قريب أو من بعيد ، ولكنه لم يجرؤ على تقديم شخص من مثل ستيفا بين الموظفين العديدين الذين تطرح القضية أمامهم .

وفي هجر الدنيوية يغمض تولوستوى عينيه عن نوع القاضى الذى يمكن أن يكون قادرا على أن يقيم العدل ، حتى في المجتمع الفاسد ، إنه بطريقة رائعة مثيرة للإعجاب يظهر كيف أن العطالة^(٣) الفردية والبلاغة تقويان الصراحة الرسمية في كل خطوة من خطوات قضية ماسلوف . فإذا ما كانوا فعلوا هذا ، ولم يكن قد عزب عنهم أن يسألوا أن

(١) كون الشيء دنيويا او الانهماك بالشئون الدنيوية (على حساب الشئون الدينية) .

(٢) التام النموجسا وعقلا .

(٣) القصور الذاق في علم الفزياء ويقصد بها الكسل أو الجمود .

ولكنه لا يميز بين النظام وبين هذه القضية المعينة . هل النظام - الذى يفسد الأفراد الذين يحاولون تطبيقه ويشوههم - جائر دائما ، أو أن عدم اقامه العدل حتى يأخذ مجراه هنا خطأ واستثناء ؟ انها نقطة لها بعض الأهمية ، ولكن تولوستوى يتجاهلها ، وكان عليه أن يتجاهلها ، لأنه يعتقد أن جميع الإجراءات الحكومية فاسدة فى صلبها وأساسها . ان المعلومات التى حصل عليها عن هذه الإجراءات لهذه المناسبة ، والتى ينشرها بمثل هذه التفصيلات ، تؤكد الشذوذ الذى يكمن فيها . لقد أجرى قدرا عظيما من البحوث وكشف عن البرتوكول السناتورى^(١) وعن أى فقرات فى قانون العقوبات تتناول مخالفات الشذوذ الجنسى وعن أى نوع من الأقمصة يرتديه المحكومون وعما كان عليه الاتجاه الرسمى من البغاء فى السجون . إن أرشيف تولوستوى فى متحف لينين فى موسكو يحوى قوائم طويلة من مثل هذه الاستفسارات .

ومع ذلك فان هذه التفصيلات عديمة الجدوى إذا لم نفرق بين السىء والأقل سوءا ، بين محاولات الاصلاح وهمجية القوة التقليدية . وبالإضافة الى ذلك يتضمن الكلام هنا نوعين من المعرفة . ان نمو التفصيل فى رواية «الحرب والسلام» و«أنا» نمو عضوى . ان تولوستوى يتقدم من مسودات الكتاب المؤقتة الأولى نحو قوة عرض نص غزير مطلق كشجرة تبلغ تمام محيطها وكمال ارتفاعها . وهو يقول أن الأشياء هى صورتها التى تكون عليها ، لا لأنه اكتشف هذا بنفسه عنها ، ولكن لأنه فيه قد اعتمد غريزيا على وعيه الناضج ، ذلك الوعى الواسع المتمتع بالامتياز الذى أضفته عليه أسرته ومكانته كما أضفاه عليه كيانه الشخصى . إن عملية تحصيل المعرفة فى رواية «البعث» هى - بطريقة مختلفة - عملية إضافة خارجية ، قد اضافت مادة جديدة إلى القصة الحقيقية التى عرفها تولوستوى ، والتى كان قد عقد العزم على أن يجعلها مدار رواية . لقد رأى أن عملية معرفة الأشياء هذه وتحصيلها باكتشافها كان قريبا من عملية «الاختراع» التى كان دائما يرتاب فيها . «كل ما هو زائف ، مخترع وضعيف» ، هذا هو ماكتبه فى^(٢) عن رواية «البعث» . «إنه لأمر شاق أن يصلح الانسان شيئا فسد» .

وقد أعجب بطريقة ثالثة لتحصيل المعرفة لم يستطيع أن يتبعها تلك هى طريقة هيرتز^(٣) فى «مذاكرته» ، أو طريقة دستوفسكى فى رواية «بيت الموتى»^(٤) . إن

(١) ذو علاقة بالسناتور وهو العضو فى مجلس الشيوخ .

(٢) أرشيف = سجلات أو محفوظات .

(٣) اليوميات : ملاحظات وخبرات يدونها الكاتب يوما فيوما .

(٤) اسكندر هيرتز أوجيرتش كما ينطقون باسمه فى روسيا (١٨١٢ - ٧٠)

(٥) تعتبر سجلا لحياة دستوفسكى بين المجرمين فى سيبيريا .

هذين الكاتبين قد اكتسبا معرفتهما بالسجون كرها ، وكانا قد أصبحا ثقتين ، اجبارا لا اختيارا ، ولكنها كانت معرفة جعلتهما يتفردان كروائيتين ووضعتهما في مركز ممتاز . وعلى الرغم من أنهما لا يفاخران بتجاربهما عن السجن فإن الجحوظهما يوحى لا إراديا بوجود خبير يسرد الأحداث العجائب بحيث تبدأ^(١) بالقمة وتنتهي بالقاع . (إنه لجدير بالملاحظة أن رواية «بيت الموتى» لا يوجد بها ، حقا ، من هذا النهج الاقدر ضئيل - وبدلا منه نجد خضوع دستوفيفسكى غير المتوقع أمام قواه على البقاء بل وايضا على الاستمتاع . إن معرفة تولوستوى الغريزية - من جانب آخر - من ذلك النوع الذى يسلم جدلا بالقوى الأولمبية فينا . ويبدو أن بساطته وصفاءه يفترضان أننا نعرف كل شيء عن هذا أيضا ، سواء أكان ذلك في الحب أم في موقعة حرية ، أو في المقامرة أو في الموت والولادة أو طلب عشاء في النادى الانجليزى . وفي عمله الباكر فقط - «حكايات سياستوبول» و«القوزاق» - يعرض بالتأكيد الطريقة الثالثة^(٢) لتحصيل المعرفة ، ونتيجة لذلك لا يكون لدينا الشعور المغرى اغراء كاملا بأن «الصدق» يقال لنا عن الحرب «إن بطل حكايتى الصدق» كأنه شيء لم يكن موضع شك فينا من قبل .

إن الحقيقة هي أنه لم يكن قد عرف المناظر المربعة ولكنه رآها فحسب تعطى تولوستوى الناضج امانته العجيبة الفذة عن المناظر المربعة أو المنفرة وهى أمانة يشاركه فيها قلة من الكتاب الآخرين . انه يأخذها مأخذ الجد ، الى درجة جعلت فكرة تحويلها الخيالى إلى فن بغیضة لديه . ولقد كان من الواضح لهذا السبب أنه عارض بشدة في تحويل الانحطاط والرعب الى فن درامى في مسرحية «الملك لير» وكان رد الفعل عنده بصورة مشابهة الى الخيال الملهم في مناظر رعب الغرستك^(٣) لديكنز ، ومعاناة السيدة مارميلادوف المروعة الهزلية في رواية «الجريمة والعقاب» وتوجد بعض الأشياء التى يبدو أنه يشعر بها ، والتى يستطيع الخيال الاسمى أن يحقرها فحسب بلفتاته . ان جوركى ينقل عن تولوستوى قوله بأن المؤلف يجب ألا يكتب مثل هذه الاشياء ثم يغير رأيه ويؤكد أنه كان من الضروري أن يكتب عن كل شيء . أن المعنى المتضمن المحتمل هو أنها يجب أن تسجل ولكن لاتصغ بصيغة الرواية ، او تصب في قالبها ، او تقدم خياليا كفن . ان فى مسودة مؤقته مبكرة لرواية «البعث» يقدم ميخيلسيودوف بعض الروايات الى ماسلوف ، بغية تحسين تربيتها فترفضها «لأن كل ذلك عديم الأهمية اذا ما قارنته بحياتى ، ان عداء تولوستوى لموباسان موجه - الى حد كبير - إلى محاولاته لاعطاء الفن أهمية «حياتى» بالمعنى الذى تقصده ماسلوف ، باستغلال أكثر جوانبها

(١) وردت بالفرنسية فى النص . «de haute en bas»

(٢) الطرائق الثلاث للادراك أو تحصيل المعرفة

(٣) Grotesques الخيالى أو الغريب المفاير لكل ما هو طبيعى أو متوقع أو نموذجى .

(الحياة) قذارة . إن الأشياء المرعبة في رواية «البعث» هي أقوال شاهد عيان أو «البيان الأبيض»^(١).

أن مصدر معرفة تولوستوى كان في داخل نفسه ، وكانت هذه المعرفة تجدد متنفسها بالطبيعي من خلال شخوصه . إن الرذيلة والبأساء اللتين كثيرا جدا ما صدفناه وهويرتادهما في موسكو كانتا تريان - ولكن ليس بهذا المعنى المعروف - ولا يمكن التعبير عنها بصورة فعالة من خلال شخصية ولكن بملاحظتها مباشرة فحسب . إن حريق موسكو أو قصف سومولنسك بالقنابل يحققان تأثيرهما من خلال استجابة بيروألياتيتش لهما ، ولكنه يعد هذا الدور للشخصية عن رواية «البعث» وعن قصصه المتأخرة . وعلى الرغم من أن الشاهد يحمل اسم نيخلييوذوف ، فليس هناك من أحد يعرف في نفسه ذلك اليوم المحرق في موسكو حينما كان المحكومون يساقون في مسيرة إلى المحطة ، أو يعرف في نفسه ذلك المشهد في سجن سيبيريا حيث كان صبي حدث يرقد في فيضان القذارة التتنة وقد توسد رأسه ساق رجل . ومع ذلك - وكما المعت من قبل - فإن هذه الأشياء وغيرها من الأشياء المثيرة الأخرى في الكتاب مثيرة فيما يعتبر عند تولستوى طريقة جديدة تماما . فهي ترى من بعد ، ولا تفرض نفسها فرضا ، وهي غير مؤكدة بدون بينة أو دليل ، وتكاد بطريقة غريبة أن تكون مؤقته ، فبدلا من الشفافية القديمة الواثقة يكون لدينا إصرار محض لإظهار الأشياء الكائنة كما هي على حقيقتها .

إن التفصيلات لاتكاد تؤدي دوراً إلا لبشق النفس في هذه الفقرات ، وغالبا ما يبدو وجودها عديم الحياة بصورة عجيبة وغير ضرورية فلا فائدة من سماعنا أنه في أثناء الأحداث العظيمة لمسيرة^(٢) المحكومين إلى المحطة كان رجال الشرطة يحملون غداراتهم في حبال قصار برتقالية اللون - إنها لمسة من نوع واحد يستعملها كتاب أقل شأنًا لتعزيز مشهد ذي مغزى ويبدو أن تولوستوى نفسه يتخلص من مثل هذه الأشياء في نزق ؛ كأنها تقف حائلا في طريقه . والعناية التي كان قد توصل بها «كما نتعلم من الأرشفة» إلى معرفة أسباب وأعراض مرض الرعن^(٣) لا تخلق فينا تأثيرا جديدا . ولكننا في نهاية السياق^(٤) حينما يكون المحكومون يناقشون مسألة المقاعد ، والماء ، والأغذية ، في القطار - وهم منشغلو اليال بحيث عادوا لاهتمون لفقدان خمسة من بينهم ماتوا في الطريق - نكون قد استقبلنا انطباعاً عارماً للمشاهد كله بتعبير المعاناة واللامبالاة الانسانيين . إن «النظام» - «هو» بضمير غير

(١) White paper ويطلق عليه أحيانا الكتاب الأبيض وهو تقرير حكومي رسمي مطبوع .

(٢) لم يحمل المحكومون إلى المحطة في سيارات ولكن ذهبوا إليها سيراً على الأقدام .

(٣) الرعن = ضربة الشمس .

(٤) الجزء من الرواية الذي يتناول وصف مسيرة المحكومين .

العاقل - كما يفكر فيه ببير في رواية «الحرب والسلام» - يتحقق بصورة كتابية^(١) في السياق^(٢) إلى حد بعيد أكثر بكثير مما يتحقق بالقطعة الممتازة المشابهة للاحراقين^(٣) وهم يعدمون رميا بالرصاص ، ويبدو أن السبب يكمن في تخلص تولوستوى من الشخصية والاستجابة الفردية فلا يوجد أحد نعرفه لكى يفهم لنا المشهد بالوضوح والفورية المجسمين . إن نيخليبيدوف السريع الاهتياج ، المشبط الهمة ، الذى أورثه الكلال الاكتئاب - وهو على أية حال غريب عنا وخارجنا - هو الشخص الصحيح الذى يسجل مثل هذا الحدث ، الذى خلا من التعاطف والقسوة ، ولا يوجد فيه غير ثقل نشاط عديم المعنى يجب احتماله كما نحتمل توالى ساعات الزمن والطقس . ويصل النظام إلى حد أن يبدو مظهرا للجمود والانعزال ورفض الفرد لنفسه وهو الذى تتم فيه عادة الحياة المشتركة .

إن الوصف الذى يقدمه تولوستوى لمشاجرة النساء المحكومات^(٤) يعدل الوصف السابق تأثيرا ففى مشهد السجن هذه لا يحاول اظهار أية سعة اطلاع «داخلية» ، والمشاجرة تخلو تماما من لون الأصالة التى كان يقدمها دستوفسكى أو جوركى (لأنها كانا فى مكانه) بوصفها شاهدة عيان أو التى كان يقدمها كبلنج كشاهد عيان زائف . إنه وصف لا يقوم على أساس غير رواية قديمة وصلت إلى تولوستوى تصف كيف كان النسوة يتشاجرن بسبب أى قدر من الفودكا يحصلن عليه بطريقة غير مشروعة . ولكن تولوستوى - على غير توقع أو انتظار يقبل المرأة البغيضة ذات الشعر الأحمر بعد هزيمتها وهى خصم صديق ماسلوف ، فى ميثاق فهمه الجسد الذى نذكره دوما ، إنها الألفة نفسها التى نقابل فيها ناتاشا وأنا ودوللى . فبعد أن استقر بهن المقام تلك الليلة تسمع ماسلوف «صوتا غريبا يصدر من الطرف الآخر للحجرة . ، ،

كان الشبيح المكتوم للمرأة ذات الشعر الأحمر . كانت تبكى لأنها ضربت ضرباً شديداً ومع هذا لم تصب شيئا من الفودكا التى كانت فى حاجة شديدة إليها : وأيضاً لأنها تذكرت كيف كانت طوال حياتها هدفا للسباب والشتائم والسخرية ، وكيف كن يغلظنها ويضربنها وفى محاولة لتواسى نفسها أعادت إلى ذاكرتها حبها لعامل فى مصنع ، هو فيدكا مولوديموكوف ، حبها الأول ، ولكنها فى الوقت نفسه تذكرت أيضاً كيف أن ذلك الأمر قد انتهى إن - مولد نيكوف ، وقد ثمل ذات يوم ، دهنها بالزاج فى بقعة حساسة ، وبينما كانت تتلوى من الألم كان هو ورفقاؤه يضجون بالضحك فرئت لنفسها إذ تذكرت تلك

(١) النسبة إلى كتابه .

(٢) الجزء من الكتاب الذى يسرد وصف ذهاب المحكومين إلى المحطة سيرا على الاقدام .

(٣) من يضرمون النار عمدا

(٤) مدانات جرمتهن المحكمة .

الواقعة واذ هي تعتقد أنها لم يسمعها أحد جعلت تبكى كما يبكى الاطفال وهي تنشق بأنفها وتبتلع دموعها المألحة .

إن الشفقة التي نستشعرها وفقدان أى نزعة نحو استشعارها تصدر عن ضعف تولوستوى اللا إرادى أمام الجسم وأمام محاولاته للتعويض الذاتى .

ومع ذلك فإن هذا الضعف الجسدى نحو المرأة ذات الشعر الأحمر ، التي لانقابلها ثانية لا يمتد به إلى ماسلوفها نفسها . وحينما يلاحظ تولوستوى أنها كانت حينذاك فى حاجة الى القودكا والتبغ قبل أى شىء آخر فإنه لا يتعاطف مع هذه الحقيقة . إنها لشخصية منتقاة وافتراضية بحيث لا يمكن أن تتقبل ذلك الضعف (الذى هو غير جنسى أبدا : إنه من أجل المخلوقات التي لها أجساد ، مثل الرجال) . ويرفض تولوستوى أن يساعد نيخليودوف على فهم ماسلوف . وفيها هي تنظر اليه «بعينيها اللتين لايسبر غورهما ، المصابتين بالحول» تكون غريبة عنه كل الغرابة فى نهاية الكتاب غرابتها عنه فى بدايته ، وهذا يؤثر تأثيرا بالغا ، لأنه يعنى لاجمعرفتها ولكن بنرجسيتها^(١) والتكفير عنها .

إن تولوستوى نفسه يقحم تفسيراً من شأنه أن يصدىم نيخليودوف فيها- قبولها لوضعها كعاهرة . ان العاهرات يتمتعن بالرضا - الذاتى مثلن مثل أى شخص آخر ، لأن تجربتهن تجعلهن واعيات بدورهن الهام فى المجتمع - جميع الرجال يرغبون فيهن . إن هذا التفسير عام مثل قول تولوستوى بأن ماسلوف قد أصبحت الآن مشمئزة من كل شئون الجنس ، الى الأبد ، فلا غرابة فى أن أصبح ماتفعل الآن لأهمية له فى نهاية الكتاب ، لأن تولوستوى يستطيع أن يقرر مصيرها فحسب باتخاذ قرارات حتمية أخرى - لقد قيل حقا أنه لعب لعبة الصبر^(٢) لكى يقرر ما إذا كان يجب أن تتزوج نيخليودوف أم لا . وأوراق اللعب تتخذ القرار ضده . وإن القصة تبدو غير محتملة ، لأن تولوستوى فى الواقع يحسم الأمر عقليا بما فيه الكفاية ، ولكنه لايعنى الاكل ما هو جدير بالتصديق ظاهريا فلا مجال للشك فى أن الشخصيات «يفعلون مايجب عليهم فعله» ان رفضه الشخصى للجنس يضعه فى مأزق ،

(١) النرجسى = الوالىغ فى حب ذاته أو الاعجاب بنفسه .

(٢) لعبة الصبر : ضرب من لعب الورق يقوم به شخص واحد عادة ، والغرض منها أن يستنفد اللاعب الأوراق كلها وفى هذه الحالة يكون فائزا . فإذا لم يتمكن اللاعب من أن يستخدم جميع الأوراق فإنه (اى اللاعب) يكون خاسرا والناس غالبا ما يلعبون بها لكى يتخذوا قرار فى امر عسير . باختيار شىء معين ، تماما كما نفعل بوريقات الزهرة فنتزعا واحدة فواحدة ونقول : ناجح ، راسب . . . الخ فإذا انتهت الوريقات بنجاح اعتبر الشخص ناجحا . . . والعكس . . . بالعكس . . . والمعنى المقصود هنا هو ان اللاعب خسر فى اللعبة فلم يتزوج (المرجى) .

لأنه يجب أن ينهى القصة بدونه^(١) وإن روايته العظيمة كليهما ، إن صح التعبير ، قد اكتملتا من خلال قوته (الجنس) .

إن الاثنين في السيناريو^(٢) الأول للرواية يتزوجان فعلا ، وفي النهاية يهربان من سبيريا إلى لندن ، حيث تساعد ماسلوف نيكلييودوف في مؤلفه عن هنري جورج والنظام الضريبي الفردى . أن تولوستوى في الرواية يروغ من هذا الاكتمال المبذل ، والمشكلة الجنسية ، بابتكار شخصية سيمونسون ، السجين السياسى المحبوس الرقيق الذى يجب ماسلوف حبا أفلاطونيا .

إنه يعتبر الأشخاص الذين على غرار «بلاعم»^(٣) انسانية رسالتهم مساعدة أجزاء النظام الاجتماعى الضعيفة المريضة وهو يشعر أن حبه لماسلوف لن يعوق النشاط ولكنه سيكون العامل الهام . وهو مثل نيكلييودوف «يرى ولكن لا يسمح له بأن يبدو غير مقبول عقلا . انه مخبول تولوستوى ، يقدمه الأستاذ حتى يكون جانبه غير المقبول عقلا اوضح ما يكون ، ومع ذلك يتحدثانا أن نضحك منه .

وفي سترته المصنوعة من المطاط لابس حذاء الكلووش^(٤) المربوط فوق جواربه المصنوعة من الغزل الصوفى (كان نباتيا ولم يستعمل جلود الحيونات المذبوحة) وقف سيمونسون بجوار الشرفة يدون باختصار وعلى عجل فكرة عرضت له . وكان هذا ما كتبه : «إذا ملاحظ بكتير»^(٥) ظفرا إنسانيا وفحصه ، فسوف يعلن^(٦) أنه مادة غير عضوية ، وهكذا نحن ، فيما يتعلق بالكرة الأرضية ، نفحص قشرتها ونعلن إنها غير عضوية . وهذا غير صحيح .

لماذا يسجل تولوستوى هذا ؟ لقد سجله لكى «يضع» سيمونسون حيث كان يجب أن يوضع في الروايتين الباكرتين ، أولان الفكرة تبدوله رائعة ، أى : لأنها فكرة «حقيقية» من بنات^(٧) أفكاره انها لمثل على العلاقة العجيبة بين تولوستوى وشخصه في رواية «البعث» . إنها علاقة تجعلنا حينها نعتادها ابعد ما يكون عن أن تجعلنا نشعر بالغرابة . إنها ، حقا علاقة

(١) بدون الحبس .

(٢) سيناريو الرواية : المخطط الاول لحبكة الرواية

(٣) البلعم : خلية تبتلع الاجسام الغريبة والبكتريا وتقضى عليها والجمع بلاعم .

(٤) حذاء فوقى مطاطى يلبس فوق الحذاء العادى .

(٥) البكتير : الجرثوم .

(٦) يؤكد امرا بوصفه رأيا شخصا .

(٧) لقد قال في الواقع شيئا يكاد يكون مشابها في محادثة رواها جولدنوايزر .

تلقي ضوءاً نستنير به وتؤنسنا الى أبعد مدى . ويتوافر لنا شيء من اللون نفسه ، حينما تأتى اخت نيكيليودوف ناتالى - وهى نفسها شخصية ممتازة صغرى لترى أخاها وهو راحل ثم تفحص حجراته .

لقد لاحظت فى كل شيء حب النظافة والنظام اللذين عرفت بها جيداً فيه رأت على طاولة الكتابة المثقلة^(١) والتي تذكرتها والكلب البرونزى فى أعلاها ، والطريقة المرتبة التى وضعت بها حقائب اوراقه ووثائقه ، ومواد الكتابة ، كانت مألوفة

ربما كانت طاولة كارنيين ومع ذلك فإن نيكيليودوف مثل سيمونسون يجب ألا يوضع فى مكانه أو يحكم عليه وهو فى حال البؤس الناجمة عن نقطة الضعف هذه .

هذا التسامح الجديد لا ينطبق على فكرة الأسرة ، وعلى الرضا الذاتى لرباطها . ان كل ما يشعر به نيكيليودوف هو الاشتماز من زوج أخته - «ذلك الرجل الكثيف الشعر المتسلط - وحينما يبلغه خبر أنها سيكون لها طفل آخر أحس بلون من الأسى لأنها قد أصيبت مرة أخرى بعدوى خبيثة من هذا الرجل الذى كان غريباً عنه كل الغربة» ان ناتالى الأم السعيدة ، ترى فى أصر القيد : إن ماسلوفاً ، وقد قدر لها أن تصبح المعجبة لمحبول تعجب منه ، وامرأة معتقة - بالتاكيد - ضد طبيعتها الشخصية - ترى كأنها قد خلصت .

ومع ذلك ، فحتى هنا تستمر البهجة القديمة التواقة العجيبة التى تساعد على أن تجعل الجزء الأخير من الكتاب مؤثراً كل التأثير . بل يوجد ما هو أكثر : نوع من الرقة التى ، على الرغم من أنها ليست على حساب نيكيليودوف ، تظهر أن صلته بتولوستوى يمكن أن تكون أشد إقناعاً بأنها أكثر من مجرد صلة مؤلف رواية بالناطق بلسان البطل فيها . إن حفيذة الجنرال ، الذى يزوره نيكيليودوف فى بلدة سيبرية ، تأخذه ليرى أطفالها ، ويؤثر فيه منظرهم ومنظر زهو أهمهم بهم وتباهيها («هذا الطفل سيبرى صغير تماماً») تأثيراً عميقاً . «أنى أريد أن أعيش ! أريد أسرة ، أطفالاً ، أريد حياة إنسانية !» - هذه الفكرة تفيض به وهو يرى ماسلوفاً الأخيرة . هل يكون معها أو مع شخص آخر من جنسه ؟ على الرغم من أن تولوستوى يترك هذا السؤال تحت البحث لم يفصل فيه بعد ، فإن المشهد الذى يتبعه قد قدم دلالة قوية . ومع ذلك فإن نيكيليودوف فى عقله يعادل مشهد سعادة الأسرة بعزف السيمفونية الخامسة لبتيوفن التى كان قد سمعها فى منزل الجنرال ، والتى كانت قد أعطته «شعوراً بالرضا الكامل ، ودغدغة فى الأنف ، هكذا قد تأثر بفضائله الكثيرة .» إن عالم الفن وعالم الأسرة يقدمان الدافع الماكر نحو الرضا - الذاتى ، وكلاهما يجب أن يرفض .

(١) مجمع اللغة العربية اقر هذه الكلمة ومعناها شيء يوضع على الأوراق لمنعها من التطاير

(٢) فى النص يستعمل كلمة مسمار العجلة الذى يثبتها فلا تخرج من محور العربة

وعند هذه النقطة تتخذ صلة تولوستوى ببطله شيئا من «الأكذوبة الدبلوماسية» القديمة المأكرة - هل فقدان ماسلوف يبعث فيه الارتياح أو يشعر بالحرمان ؟ ربما كان الاثنان معا . ولكن ليس هناك من شك في أن نيخلييودوف يجد أن من الأسر له أن يأبى رؤيا سعادة الأسرة معها لكي يعادها «بالعالم غير الواقعي» للفن والموسيقى ، لأن حب سيمونسون ونظرة الاحترام عنده قد حرماه الآن الشعور الدافئ لتضحية النفس نيابة عنها ، « وحينئذ قللت من قيمته في عيني نفسه وأعين الآخرين . «فلن يعجب أحد بوفائه وبرغبته في التكفير عن الكثير إذا ما كان سيمونسون يريد أن يتزوجها» طواعية واختيار . ومع ذلك فهذا لا يغير من احترامنا لنيخلييودوف الذي ارغمتنا قوة تولوستوى على الاقتناع بالمشاركة فيه . انه بالتأكيد يرغب في التكفير ، وبطريقته أصبح يجب ماسلوف - إن الغرور الذي أعطاه العزم على تغيير حياته قد فعل الكثير من أجل خير الكثيرين .

ولكن شيئا من الدبلوماسية القديمة لم يستخدم في معاملة دوافع ماسلوف - ومن ثم فإن معاملتها تظل عقائدية . ان تولوستوى لا يستطيع أن يفعل أحسن من أن يؤكد أنها ترك نيخلييودوف في النهاية لأنها تحبه ، «واعتقدت انها بالتجاذب معه ستحطم حياته» . لم يكن تولوستوى معتادا أن يدع فكرة «الحب» تنهى الأمور بصورة عفوية مثل هذه وبدون تمحيص كثير . اننا نتذكر حب كيتي لليفن ، ذلك الحب الذي تلائم مع كل شيء كانت ترجوه في الحياة وتتوقعه . والحق أن تولوستوى كان عليه أن يعرف كيف يكون من الصعوبة التي لا يمكن تدليلها لدى ماسلوف أن تحب مطاردها والمحسن اليها ، وكيف يكون من الأسر كثيرا والطبعي أكثر ان تبدل طبيعة المرأة فيها من أجل الغريب سيمونسون ، الذي يحبها لذاتها . ان الحقيقة أن تولوستوى يصبر على خائمتها المؤثرة التي تهز المشاعر ظاهريا - ولكنها ميتة في الحقيقة - تجعل اللقاء الأخير بين الشخصين أقل اثارة للمشاعر كما كان يمكن أن تكون .

٣

إن السخف^(١) الذي يعجب به تولوستوى ويصادق عليه في نيخلييودوف وسيمونسون كليهما محتوى في قوتها على أن يبسطا ، ويريا العالم المعقول الجميل الذي يمكن أن يكون ، والعالم المجرم البليد الكائن فعلا . ان بساطة هذه المعرفة تقارن باللبلة البيضاء فوق بطرسبرج وتتباين مع الفساد وظلام الأرض المهدىء ، ظلام الجهل الذي تواصل فيه الحياة مسيرتها نزولا عند أحكام الطبقة وأحكام الجسد . ان الاثنان في رواية البعث يكادان

(١) السخف أو الشيء السخيف هو المنافي للعقل .

يكونان واحدا ، وإذا مارفضنا واحدا فعلينا أن نرفض الآخر . إن ناتالى حالما امتلأت بالصلاح والالهام ، حطمت نفسها «بأن أحبت حبا حسيا رجلا شريرا كثيف الشعر عاطلا من الآراء أو الاستنارة . لقد أصبح الجسد التولوستوى العظيم احتيالا ، آلة فحسب للدعاء الاجتماعي والعبث . وحين ينظر نيخلييودوف إلى ماريت «لا يسقط قناع الفتنة ، ولكن بدا الوضع وكأنه يستطيع أن يرى ما تحته «إن مسمى التي يفكر في الزواج منها ، جميلة ، ولكن جمالها أفسدته الطبقة التي تنتمي إليها» رأى الطريقة التي تجعد بها شعرها ، وحدة مرفقيها ، بخاصة ، وكبر ظفر ابهامها ، وإلى أى حد كان يشبه ابهام أبيها (اقتصرت أوجه الشبه العظيمة في الأسرة على هذه الصفات في الروايات الباكرة) . ونحن نذكر كيف جردت أنا عقليا ، وهى في اشمئزازها واقصى درجات الانفعال والألم ، المرأة الحذباء من ملابسها في محطة السكة الحديدية فتولاها الرعب للمأرت . إنه لمن الطبيعي عقليا لنيخلييودوف ان يعرى الضيوف من ملابسهم ، ويتصور ان الانسان يجب أن تكون له معدة مثل الليمونة ، وذراعان مثل المدقات^(١) ، بينما فكرته عن أم مسمى من الفطاعة بمكان ، بحيث لا يمكن حتى التفكير المجرد فيها .

إن كل الوجود المادى الآن ليس وجود الجسم ولكن «الجثة» ، الجثة الضخمة للتاجر الذى يشكل اقوى وجود في أثناء محاكمة قتلته المزعومين .

إن العياف^(٢) غير المحدود الذى شعر به نيخلييودوف قد ازداد بوصف الجثة . ان حياة ماسلوف ، والسائل الخطر الذى كان ينز^(٣) من خياشيم الجثة ، والعينين البارزتين من محجريها ، ومعاملته الشخصية لماسلوف ، بدت وكأنها تتصل جميعا بنظام واحد للاشياء

فلا غرابة في أن تكون الجثة - التى وصفت أحشاؤها الداخلية في قائمة شاملة - بهذه الضخامة - انها جثة الكيان المادى كله في تولوستوى ، وان فحص الجثة بعد الوفاة من الضروري أن يكون مشتملا على تصوير تشخيصي للموت . إذ ليس هناك بعث للجسد ، ولم يعط تولوستوى الجسم حتى وهوميت قبرا كريما ، وتسمم رائحته المنتنة جو الرواية كله .^(٤) يجب علينا أن نهرب من جوها الضار الكريه ، من «عالم العظماء» الذى يعيش فيه

(١) المدقة = يد الهاون .

(٢) العياف = الاشمتزاز أو التقزز .

(٣) ينصح

Grand Monde (٤)

كورتشاجين والباقون ، إلى «عالم العظماء»^(١) الحقيقي الذي يعيش فيه الناس ، وإلى داخل الجميل الذي يظن نيخيليودوف أنه قد عثر عليه ، إلى صفاء الليلة البيضاء . انه عالم ترأسه مارى بافلونا ، الفتاة الثورية التي تمقت فكرة الجنس كلها أشد المقت بوصفها شيئاً يبعث الاشمئزاز في النفوس ، ويهين الكرامة الإنسانية ، ولم تمر بتجربته قط . إنها بطريقة أو بأخرى أشد الشخصيات بعثاً للرعب في النفوس في روايات تولوستوى ، لأنها تعتبر مجردة من كل ظل للغموض «ويوجد فقط في استعارة واحدة ملهمة ، مشتقة من العالم القديم غير المشكل من جديد ، يقارن تولوستوى بحثها عن الفرص لخدمة الآخرين «ببحث رجل رياضى عن لعبة» ، وهذا الوصف ، بما فيه من إشارة إلى الحقد ، يعزى فوراً إلى زميل ثورى هو موفودفوروف .

إن تولوستوى يستطيع أن يستنفد على هذه الشخصية كل تحليله القديم ، ويقصد أن يلهم بما يريد أن يقول . . أن سيمونسون ومارى بافلونا لا تنتهك حرمتها لأنها طاهران ، طاهران لم يتدنسا بالجنس ، وغرابة أطوارهما تعامل بالإحترام والتبجيل ، وتولوستوى يتحدثان أن نسخر من تعصبهما . ولكن موفودفوروف هدف لشهوات الجسد ، ويتصيد كل فرصة «لمعاشرة جنسية حرة» مع أية امرأة تعجب به من بين الزميلات السجنيات ، وشخصية «كثورى» كانت موضع تحليل دقيق على يدى تولوستوى بكل مآلديه من تضلع الدافع القديم ونفاذ البصيرة في احترام الذات .

إن قوى الرجل العقلية - البسط عنده - كانت عظيمة ، ولكن رأيه في نفسه - المقام عنده - كان أعظم إلى حد لا نهاية له ، وكان قد نما بسرعة عظيمة جدا حتى أصبح يفوق قواه العقلية . . . ولما كان مجرداً من تلك الصفات الأخلاقية والجمالية التي تبعث الشكوك وتحدث التردد ، فسرعان ما اكتسب مركزاً اجتماعياً في العالم الثورى بعث فيه الرضا - مركز زعيم حزب . وبعد أن اختار فوراً اتجاهها لم يشك في اختياره أو يتردد فيه قط ، ومن ثم كان متأكداً من أنه لم يرتكب خطأ قط ، بدا كل شيء بسيطاً تماماً ، وواضحاً ومؤكداً . وكان ضيق أفق وجهات نظره وتحيزه قد جعل كل شيء يبدو بسيطاً وواضحاً - إن على الانسان أن يكون منطقياً فحسب ، كما قال أن ثقته بنفسه كانت من العظم بحيث أنها اما كانت تطرد الناس بعيداً عنه أو تجعلهم يخضعون له . وعلى الرغم من أنه كان من حيث المبدأ في جانب الحركة النسائية ، فقد كان في أعماق نفسه يعتبر النساء جميعاً محقاوات ولا أهمية لهن ، فيما خلا أولئك اللاتي كان يعشقهن من الناحية العاطفية . .

(١) Vrai grand monde وردت هاتان العبارتان بالفرنسية في النص .

ونحن نكاد نحس في «البعث» بأن تولوستوى كان يفضل روبسبير^(١) رجل السلطان المحير^(٢) على دانتون الداعر . ولقد كان مقياسه مؤكدا بحيث أصبحت القوة والنفوذ لا يمكن ممارستها بين أتباعهم الا على أيدي هؤلاء الذين كانوا أنقياء جنسيا .

وفي المسودات الأولى لرواية «آنا» وجد تولوستوى نفسه في حيرة بشأن كارينين الذى يلقي ضوءا على مبحث رواية «البعث» ، وعلى اصرار تولوستوى على إنهاؤها طبقا لارادته واعتقاداته أكثر مما يدع شخصه «تفعل ما عليها أن تفعله» . كان تولوستوى يرغب في أن يكون كارينين رجلا صالحا وطاهرا ورعا كالقديس الذى سيغفر لزوجته ، يتبرأ منها ويتخلل عنها لعشيقها ، ولكنه عرف أن كارينين لا يستطيع أن يغير نفسه ويهجر الجسد ، ومن ثم لا يستطيع سوى أن يظهر مثيرا للشفقة . كانت الشفقة على كارينين الطيب تلاحق تولوستوى وتقض مضجعه بشكل مزعج ، من حيث انه لم يكن يستطيع سوى أن يتعاون في الحكم العام عليه فحسب . ولأن كارينين يستمر في العيش في العالم المادى ، ويكون هدفا لحاجاته فلا يستطيع الا أن يكون موضع رثاء ان لم يكن هدفا للسخرية منه ، لا الإعجاب به . إن تولوستوى لا يستطيع أن يتحامى المنطق الذى تتساءل فيه آنا في هذه النسخة قبل انتحارها ، عما إذا كانت ستعود إلى كارينين . انه طيب - وقد كان دائما كريما معها - إنها مملوءة باحترامه وحتى بحبه - «ولكن في اللحظة التى يتوق فيها توقا شديدا إلى ، حينها يدخل مبتسما في مبدله^(٣)» إن تولوستوى كان يلعب بالنار هنا ، ووجد حلا آخر لمشكلته . ان كارينين لا يستطيع أن يكون طاهرا كالقديس ولكن انسانيا فحسب . إن لحظة صفائه وغفرانه حينها «بدا كل شيء بسيطا وطبيعا» لا يمكن أن تستمر طويلا ، فيعود إلى جسده ، وإلى كونه نفسه .

إن الفنان الذى أبدع «آنا» ، كالفنان الذى أبدع «الصاع بالصاع» شكوكى عميق جدا إزاء نتائج الجهد الإنسانى الذى يحقق الحرية من «الحماة»^(٤) الشهوانية وأفكار الجنس» وهكذا ، حقا ، يكون المؤلف تولوستوى الذى قد فرغ لتوه من كتابة رواية «الأب سرجيوس» . ولكن مقدمة رواية «البعث» المنطقية العنيدة هى أننا نستطيع أن نحقق «الحرية من الفكر» ، الذى يحررنا من الجسد واشباع رغباته . ان العبارة مقتبسة من رواية «آنا» وتصادفنا مرتين في النص نفسه . إن جرينوتش ، زميل أوبلونسكى ، محروم من «حرية الفكر» بسبب أظافره

(١) روبسبير ودانتون من أقطاب الثورة الفرنسية الكبرى .

(٢) ليس بالذكر ولا بالمؤنث .

(٣) المبدل : ثوب البيت . الروب دى شامبر .

(٤) جمع حمة وهى الزبانى (زبان)

الطويلة التي يعتنى بها^(١) ، وحرمان ليفن منها بسبب صدر أخت صديقه سفيلازسكى الأبيض ، الذى كشف عنه صدارها^(٢) ذو الفتحة المربعة العريضة جدا . أنهم عاجزون عن عزل عقولهم عن الرضا - الذاتى لأجسامهم . ولكن هذا العجز على وجه التحديد - الذى يصبح بعقريه تولوستوى قدرته الفذة على الغموض ، عن التعبير ببساطة شفافة عن العبودية المعقدة للتجربة - هو الذى يجعله أكثر بعثا للنشاط من أى روائى آخر . أن «حرية الفكر» بالمعنى الذى يقصده تولوستوى ، ليست مزاج الكاتب العقل . وبدلا منه تعنى موت الرواية ، لأن القوة على عزل فكرة عن التيار المتواصل - والتثبث بها بثقة كاملة - تجعل الرواية غير ضرورية ، وتتحول إلى مجرد علامة لما يطلق عليه تولوستوى فى - «البعث» - الصوفية المعتادة التى تذهب إلى اثبات أن مفكرا إنسانيا واحدا لا يستطيع أن يعرف الحقيقة .

إن الحقيقة فى داخلك ، حينها تكون حياة الجسد قد وضعت جانبا . أن من أكثر الأشياء تأثيرا وغرابة فى الكتاب مواجهة نيخليودوف مع الرجل المعجوز على ظهر المركب التى تعبر النهر .

«لا إيمان لى من أى لون ، لأنى لا أصدق احدا ، لا أحد ، غير نفسى . لقد تخلّيت عن كل شىء ، فلا اسم لى ولا مكان . ولا وطن ، لا شىء من أى نوع . فأنا نفسى فحسب ولا أكثر .»

يكاد يكون لا مفر لنا من أن نرى فى هذا الشيخ تولوستوى المسن . ان سولبسيته مازالت عملاقة ، ولكنها تقوم الآن على العزم الروحى ، لا على التجربة الجسدية . وحيث تكون سولبسيته الجسدية بطريقة عجيبة ، قد ربطتنا معه فى الفن فان هذا العزم يفرقنا . ولكن الرجل المعجوز المنعزل لا يهتم ، وبمعنى من المعانى فان معتقده عنيد كعمتقد الثورى نوفودفوف سواء بسواء ومؤكّد بحيث لم يرتكب خطأ واحدا قط .

وحقّ لو كان الأمر كذلك ، فان حقيقة عالم رواية «البعث» وقدرتها المستمرة على استغراقنا واثارة مشاعرنا تبدو وكأنها باقية خارج إيمان تولوستوى الراسخ و «حرية الفكر» العاقلة العزم عنده . إن حقيقة الكتاب فى تقديمه الجثة التى صنعها النظام الاجتماعى الفاسد من حياة الجسد وفعله . إن نبوءته وتحذيره - ذو معنى الآن لما كان حينذاك - هى أن

(١) ان من المحتمل جدا أن يكون تولوستوى يتذكر ، بغير شعور ، تعليق بوشكين فى الفصل الأول من «افيجينى» : «ان المرء يستطيع أن يكون رجلا مؤثرا مع ذلك يعنى بجمال أظافره» .

(المؤلف)

(٢) الجزء الأعلى من ثوب المرأة .

الحاجة إلى الفرد للوقوف في وجه «الثقة الهادئة بالنفس - الجمود الآلى الزائد
الرسمى للأشياء - محاكمة فاسلرفا ، المشهد الذى يجرى فى قلعة بطرس وبولس
المحكومين عبر موسكو . إنه لأقوى من أى احتمال للولادة الثانية للفرد ، أن يه
هذه المشاهد خوف مرتقب من الموت فى المجتمع .

الفصل الثامن

القوقاز

إنه مملوء . باثارة الحياة بعيد كل البعد عن متعنا الحامدة ، غريب كل الغرابة عن هذا الوجود الخواء .

بوشكن ، « العجر » .

وكأننا عدنا غير قادرين على كتابة القصائد الطويلة عن أى موضوع آخر غير أنفسنا .

الفجيني أو نيجين

١

إن الشكل الأدبي « للقوقاز » كان مصدر متاعب عظيمة لتولوستوى . فقد جعل يعمل فيه فترات متقطعة على مدى عشر سنوات ، فيما بين ١٨٥٢ ، ١٨٦٢ ، قطع أطرافها خدمته العسكرية في القرم ، وزياراته لأوربا ، وفي النهاية أكملها في عام زواجه وقبل سنة من بدئه رواية « الحرب والسلام » . ففى فترة مامن الزمن كانت لديه أفكار جادة عن محاولة صياغتها كقصيد ، على الرغم من أنه - بقدر ما هو معروف - لم يحاول أن ينظم الشعر إلا مرة واحدة فقط في حياته ، ثم في خطاب واحد . ان قصيدة بوشكن الدرامية « العجر » لا بد وأنها قد كانت بالتأكيد في عقله ، وربما كان قد عمد إلى تطبيعها^(١) من تجربته الشخصية الذاتية بالحياة القوقازية ، كما فعل بحكاية بوشكن المنظومة « أميرة القوقاز » في قصة خاصة من عمله تحمل الاسم نفسه . وهذه العملية للتطبيع تتضمن كل رومانسية بيرونية وشاعرية ، والاستعاضة عنها ببساطة غزيرة من التفصيلات التى تدلل على التباين الحقيقى بين عبث الوجود المتمدين وطرائق العجر أو القوقاز البسيطة الطبيعية . وفى رأى روسو ، وبوشكن أيضا ، لا يكاد مثل هذا التباين يكون فى حاجة إلى برهان مفصل : ويرى تولوستوى أنه يجب إظهاره (التباين) بوضوح بواسطة التلاوة الآمنة الصريحة للتجربة .

(١) يطبع (بالباء المشددة) يجعل الشئ منسجما مع الطبيعة .

ولهذا ، فإن تولوستوى نفسه يجب أن يدخل إلى الحلبة ، وعلى الرغم من أن الموضوع كان رومانسيا باليا ، وأن بوشكن أعطاه وضعاً روسياً خاصاً ، فإن تولوستوى يجب أن يعززه شخصياً ، كمؤلف وكفرد . فلا غرابة إذا ما كنا واعين كثيراً «بالأدب» في خلفية «القوزاق» ، وهذا على الرغم من تقديره المشرق عن الحياة في مستوطنة ^(١) قوزاقية . إن قصص تولوستوى الأخيرة كانت مشغولة مسبقاً بفكرة الفن المجرد ، وبعدوانا بالفن بالطرائق الصحيحة . إن «القوزاق» مشغول مسبقاً بمشكلات أدبية أكثر تحديداً : ففيه يبدو تولوستوى بصفة خاصة مهتماً بوضع تجربته في بيئة أدبية أولاً ، بيئة روسيا الأدبية ثم بوشكن ، وفيها بعد - بعد أن كان قد قرأ هومير في بيئة الملحمية البدائية .

إن «الطفولة» ، «والصبا» ، «والشباب» كانت تبنى على أساس النماذج الأدبية إلى حد ما - روسو ، ستيرن ^(٢) والكاتب الألماني توفير ، ولكن المؤلف «أنا» ^(٣) ، كان قد دخل سابقاً في بناء هذه النماذج ، حتى أن تولوستوى كان قادراً على أن يشغلهم من وجهة نظره الشخصية التي لا تقاوم بالحد الأدنى من الازعاج . لا يوجد في هومير الضمير «أنا» ، في «العجر» أو في حكاية جوجول الهوميرية - الكاذبة «تاراس بولبا» ، وإن اقحام ضمير المتكلم «أنا» فيها يكاد لا يمكن تصوره أو التفكير فيه . وفي «ابنة القبطان» حقق بوشكن عملاً بطولياً فذاً بأن جعل روايته معقولاً موحياً بالآلفة والدفء ، بينما هو في الوقت نفسه يدع شخصيته تترك انطباعاً طفيفاً على دقة القصة الموضوعية . إن أينسايين جرابينوف لديه كل الفرص المناسبة لمثل هذا القصص ، عن بطل اسكتلندي ، إلا أنه ليس كذلك - كما هو شأن هؤلاء الأبطال غالباً - لأنهم إما ضعفاء أو عديمو الوجود . وشخصية أولينين لتولوستوى جمعت أسوأ ما يمكن جمعه من كلا العالمين . فهو بارز إلا أنه واهن ، أشد وهناً بكثير من ارتينيف «الطفولة» ذي العينين الخرزيتين ^(٤) ، بميله للتحليل «وتكلف النصت» ^(٥) الذهني . ولما كان هو تولوستوى فهو معنا بكليته ، كمراقب وكوجود مادي ، ولما كان تقليدياً شاباً أدبياً من النموذج «الزائد عن الحاجة» فهو فاتر الهمة غير مجتمع . وتورجنيف - وهو دائماً قاضٍ عنيف في مسائل التقديم والتقنية - كان يعتقد أنه غير مرضٍ بتاتا .

-
- (١) آثرنا هذا اللفظ على مستعمرة لأنه أكثر دلالة وتعبيراً عن المعنى المراد الحقيقي .
 (٢) لوارنس ستيرن (١٧١٣ - ١٧٨٠) كاتب إنجليزي مشهور بدأت شهرته برواية «تراسترام شاندى»
 (٣) ضمير المتكلم المفرد .
 (٤) الخرزى : صغير مدور يور بريق الرغبة والطمع .
 (٥) يقال تنصبت : تسمع - وتنصت تكلف النصت .
 (٦) وردت بالفرنسية في النص jeune homme

هل سيكون لنا «القوزاق» أو «القوزاق كما يراها أولينيين؟» - هذا هو السؤال الذى لا يمكن أن يقال أن تولوستوى تمكن من الإجابة عنه . ففى مسودة الكتاب المؤقتة الأولى يكون أولينيين شخصية أكثر ايجابية واستقلال رأى ، خسر مبالغ ضخمة فى المقامرة ، وأصبح رحيله إلى القوقاز - بالتالى - أكثر الحاحا وضرورة . ويحذف الخياط الذى يخطط له ملابس البالغ الضخمة التى يدين بها له بوصفها دينها الكا ، ملاحظا أن الزبون على الرغم من ذلك كان شابا جديرا بالاعجاب . وأولينيين الذى يأتى مؤخرا لا يتذكر بالخزى والارتباك نظرة الاستسلام على وجه الخياط حينما يكون لزاما عليه أن يرجوه أن يرجىء سداد دينه عليه عاما آخر . إن الشخصية الاسبق أكثر شبها بشخصية بولتوراتسكى فى صور من سباسبول ، أو هى مثل «كابتن بتلر» فى رواية «الحاج مراد» ، وبوصفه هذا فان علاقته بالقوزاق كان يمكن أن ترى أكثر موضوعية ، ولكن لكى تقترب كثيرا من تجربة تولوستوى يجب ان تصبح الصورة الشخصية أكثر هزلية وأكثر تلاصقا . وإذ ينطلق أولينيين فى الصباح الباكر ، فى المرحلة الأولى من رحلته من موسكو ، يسير بازاء المنازل التى لم يكن قد رآها من قبل ، «وبداله أن المسافرين وحدهم الذين يسافرون فى رحلة طويلة ، هم الذين ساروا فى هذه الشوارع» . ونتعرف فى التو على مقدرة تولوستوى على أن يحقق ذاته وذاتنا فى ضمير البطل الحميم الذى يكاد يكون طفليا ، والذى نسهم فى رضاه الذاق ، وهو فى الوقت نفسه يسلينا ويحرك مشاعرنا .

وبين الفينة والفينة كان ينظر حواليه إلى منزل ما ، ويتساءل : لماذا بنى على هذه الصورة الغربية ؟ أو كان يبدأ متعجبا : لماذا كان الخوذى وفانيوشا - اللذان يختلفان كل الاختلاف عنه - يجلسان متلاصقين جدا به ، يرتحان بمنة ويسرة ، ويرتجحان^(١) عند الشدائد العنيفة التى تقوم بها الجياد الجانبيه فى البقع المتجمدة ، ومرة أخرى ردد قائلا : «من الطراز الأول . . مولع جدا «ومرة أخرى أيضا» كم هى تبعث الشجن فى النفس ! . . رائعة ! «وحينئذ تساءل : «مالذى حمله على قول ذلك ؟» وسأل نفسه : «هل أنا مخمور ؟ «كان قد احتسى زجاجتين من النبيذ ، ولكنه لم يكن النبيذ وحده الذى كان له ذلك التأثير فيه . لقد تذكر كل كلمات الصداقة التى وجهها المودعون إليه عند رحيله تلقائيا (حسب اعتقاده) فى حرارة وخجل . . لقد تذكر صراحته الشخصية المتعمدة . ولقد كان لكل هذا مغزى مؤثر وفكر قائلا : «ربما لن أعود من القوقاز» . وشعر بأنه أحب أصدقاءه وشخصا آخر أيضا . لقد رثى لحال نفسه . ولكنه لم يكن حبه لاصدقائه هو الذى أترعه حتى أنه لم يستطع أن يكبت الكلمات العاطلة من المعنى التى جاءت على شفتيه ، كما أنه لم يكن حب امرأة «لم

(١) ترحج - صحيح - تارجح وتأقلم وماوازنهما من الخطأ الشائع .

يكن قد عشق قط . لقد كان حبه لنفسه حب شباب دقء لكل ماهو صالح في نفسه هو ذاته
« - وفي تلك اللحظة بدا له أن ليس فيها إلا كل ماهو صالح - » جعله يبكي ويلفظ كلمات
غير مترابطة .

إن أوليين واحد من هؤلاء الناس الذين يتحدث أن نعرفهم جيد المعرفة وبسرعة فائقة
بحيث لا نستطيع ان نتحامى الإصابة بالملل منهم إلى حدما . إن الألفة سحرية ،
بالتأكيد ، ولكن تولوستوى قد جعلنا حميمين بسرعة فائقة . قد نكون مسرورين ومحبين ،
ولكن : هل هذه هي أفضل صحبة نقابل فيها القوزاق ؟ إنه ليشبه عودة نيكولاى روستوف
إلى الديار ، بكل ما فيه من النشوة المتفككة ، والرضا - الداق ، ولكننا منذ بدء رواية
«الحرب والسلام» نشعر بأنه سيتوافر ماهو أكثر لروستوف . كما أننا لانفزع في شراك في داخله
ولا فريسة لبداهته الساذجة : اننا نستطيع أن نجول بعيدا ونرتاد بقية الكتاب بنفسنا ، أو
نصغى إلى تعليقات تولوستوى واصرار على مزاعمه عنه «الكتاب» . ولكن في «القوزاق»
نقع في الفخ ، وحالما يكون تولوستوى قد أغوانا ، أوكاد ، على غير إرادتنا ، فأوقعنا في
شراك وجهة النظر التواقفة الشابة ، لانستطيع فككا ، أو هكذا يبدأ شعورنا .

ومثل لينسكى ، في افجينى أو نيجين ، يكون عقل أوليين مملؤا بالأحلام
الرومانسية ، «العدراى الشركية ، هوات الجبال ، السيول والأخطار .» وفي بعض
الأحيان يقاوم رجال القبائل بشجاعة لا سابق^(١) عليها ، وفي احيان أخرى يحارب في
صفوفهم . ان أصدقاءه القدامى يؤيدونه ، وأعداءه القدامى يقفون ضده ، «حتى الخياط
بطريقة عجيبة ما ، يسهم في انتصاره» . ويظل أوليين شخصا مضجرا ثقيلا الظل ،
لا يتطور ، وهو لا يحرز - كما يفعل لينسكى - شرف المبارزة المؤثرة . ولكننا - في مشابته ،
وفي قربه من الذكاء المتقدم المشترك لأفجينى أونيجين - نشعر بأن انحصار الفتنة الأولى
الزائدة قد بدأ يختفى . ان شعور تولوستوى الكامل بمنافاة بطله للعقل ربما يكون عاملا
محورا . وبالتأكيد ، فنحن - اذ يظهر القوزاقى - نعود لاتضجرنا صحبة أوليين على الرغم
من أن تولوستوى - في فقرة مدبجة بأسلوب منمق رائع - يرينا الجبال من خلال عيني
أوليين . فعند نظراته الأولى السريعة لا يستطيع ان يرى في هذه الجبال «التي طالما قرأ وسمع
عنها» . ولكن شيئا فشيئا يخرق أفترابها المهيب وعيه ، ويبدأ في «الشعور» بها . ومنذ تلك
اللحظة اكسبه كل مارأى ، وكل ماشعر به ، وكل ما فكر فيه ، خلقا جديدا مهييا في قوة
وشدة مثل الجبال . «وبدا أن صوتا عميقا يقول له «والآن لقد ابتدأت ، «أما عن الفقرة

(١) معدومة المثال ، لا شبيه لها .

التالية فان كل فكر تال وكل انطباع يبلغ نهايته عنده بذلك القرار ^(١) الخاشع النشوان . .
«والجبال !»

ولكى نمزج ما يبدو أنه الحقيقة عنها برؤى أوليين لعمل فذ خارق للعادة ، يشعر المرء بأنه لا يمكن لأحد غير تولوستوى أن يجعل الاثنين في واحد . ومن الآن فصاعدا تصبح هذه الرؤى الثنائية أكثر تأكيدا وقوة ، وأشد فعالية . فان ايروشكا ، القوزاقي العجوز ، وماريانكا الفتاة القوزاكية ، تسكنان وعى أوليين وتسيطران عليه ، ولكنه توجد أيضا شخصيات صلبة نراها بجانبه وبمعزل عنه . وعلى الرغم من أن ماريانكا أبعد مايكون عن العذراء الجروكسية لأحلام أوليين ، فهي تظل بالنسبة اليه على المستوى المحموم نفسه للفتنة والغربة . ان «الرومانس» ^(٢) قد انقلبت رأسا على عقب ، فان ماريانكا - اذ هي تغدو وتروح على سيقانها القوية عبر الفناء ، وقد التصق السحق ^(٣) بصدرها القوى واردةاها - تظل الشخصية الساحرة التي لا يمكن الوصول إليها - الأميرة البعيدة - حتى ولو كانت كل التفاصيل في حياتها المادية ماثلة للعيان والأذهان في طغيان مثل رائحة شراب «الفودكا» ، والعرق ، والبارود ، والنبذ والدم المتخثر» التي تصاحب «العم» ايروشكا . ان الجو الشخصي لهذين الاثنين ومظهر المستوطنة وجوها الخاص ^(٤) والمنظر الريفى ، تدار معا بواسطة الرق الجماعى . إن نهر التيرك بروافده وشطآنه الرملية الرمادية ، والغابة الرطبة ، والروث الطازج للدب المطارد في وجاره ، تحت الكروم البرية ، وريش طيور الدراج ^(٥) ودمها ، والجاموسة في هدأة ساحة الدار في الليل ، التي «تنهض بتنهد عميقة أولا على ركبتيها الأماميتين ثم على قدميها ، وتلوث الأرض الجافة برشاشها المضطرد» - وكل هذه الأشياء منسجمة مع شعور أوليين بتنفس ماريانكا العميق ومع نبضات قلبه .

ومن خلال أوليين ، يقلب تولوستوى ماهورومانتيكى رأسا على عقب دون أن يلحظ ذلك أحد ، وبهدوء الذى يمشى في نومه . وبعد سبعين عاما أو ما يناهز ذلك ، كان على بيتس ^(٦) وجويس ^(٧) أن يفعلوا الشيء نفسه بوعى ذاق ويقدر عظيم من التوكيد اللغوى .

(١) عبارة تتكرر على نحو موصول في قصيدة أو أغنية .

(٢) قصة غرام عنيف .

(٣) ثوب خارجى فضفاض يرتدى لوقاية الملابس من الاتساخ .

(٤) مستعمرة مزرعة جديدة .

(٥) الطيهوج ، التدرج ، الدراج : طائر ذيل شبيه بالحجل .

(٦) بيتس ، ولیم بتلر (١٨٦٥ - ١٩٣٩) شاعر إيرلندى .

(٧) جويس ، جيمس (١٨٨٢ - ١٩٤١) شاعر وكاتب روائى ولد في دبلن . مات في زيورخ وهو يعانى الحرمان والهم

ولكن اذ كان بيتس يحتفل بأمر ذات المشاة العظيمة ، ورجلها المختار حيث كان قد كتب في وقت مبكر عن اللؤلؤة الشاحبة نعمة واوزين ، لم يكن يفعل أكثر مما فعل تولوستوى في الاستعاضة عن الموضوع الرومانسى الممثل في ماريانكا الممتلئة الجسم العذراء الشركسية الداكنة العينين . إن رواية «القوزاق» أشد أعمال تولوستوى كلها فعالية ، واقدرها يحائية للمجددين لحقبة أدبية متأخرة . ولقد يكون شاقا على العقل أن يراها كما كانت ، لأن المادة الأولية الفعالة التي تمتلئ بها يمكن أن تبتذل ، وقد ابتذلت . إنها تعاني من نتائج نجاحها الخاص ، لأنه على الرغم من أنه لا يمكن الافادة بشيء من «الحرب والسلام» أورواية «آنا» ، فإن الكتاب الذين جاءوا فيها بعد وربما كان هيمنجواى أبرز - مثال - قد تعلموا الكثير من منهج «القوزاق» .

ولكنهم في حماسهم تجاهلوا سخط تولوستوى الشخصى المقارن بذلك المنهج ، ومحاولاته المتصلة في القصة من أوهها لآخرها ليحقق توازنا بين وعى أوليين والوصف الموضوعى . لقد اختار هيمنجواى أسلوب أوليين بحماس كامل غير شاعر - كما يبدو - بالنتائج التي تصيبه برهاب الاحتجاز^(١) في قصص «وداعا للسلاح» (والحق ، أننا اذا ماقارنا بطله تلك الرواية بماريانكا ، فاننا نرى كيف ان وعى راويها قد امتص تماما الحقيقة من أميرة أحلامه ، مرغما اياها على أن تكون بما فيه الكفاية له لكى يتخيل أنها هى . ان هيمنجواى برىء تماما ، ايضا ، من معالجة تولوستوى الساخرة الروسية البوشكينية^(٢) لوعى بطله .

وليس الأمر أن ذلك التهكم الفاتن نعمة خالصة لتولوستوى . إنها تلفت النظر إلى الحقيقة ، وهى أن مدى استجابة أوليين محدود جدا . وهذا يظهر في نهاية القصة ، حينما طوق القوزاق جماعة من المحاربين الذين يطلق عليهم «الأبرك»^(٣) ، وهم من رجال القبائل المعادية .

كان أوليين قد تأثر كثيراً بالمكان الذى رقد فيه . وفي الحقيقة أنه كان يشبه إلى حد بعيد جداً بقية السهوب ، ولكنه بدا - لأن «الأبرك» كانوا هناك - وكأنه ينتزع نفسه من البقية كلها ويصبح متميزاً . والحق أنه بدا لأوليين وكأنه البقعة نفسها التي يجب على «الأبرك» أن يحتلوها .

«إنه لمثل شعور أوليين تماماً في موسكو بأن المسافرين وحدهم ، الذين في رحلة طويلة ، قد مروا بهذه الشوارع» . ونعود إلى حيث بدأنا .

(١) الخوف المرضى من الاماكن المغلقة أو الضيقة .

(٢) نسبة إلى الشاعر بوشكين .

(٣) فرسان مهرة في القوفاز من التار يقطنون المناطق الجبلية ومحاربون ضد قطاع الطرق الروسين .

إن طريقة واحدة هي التي يحاول بها تولوستوي أن يتجنب أوليين ، ألا وهي أن يتوقف فجأة عن رحلته ويصف مستوطنة قوزاقية موضوعياً ، ثم يواصل قصة أوليين حينما يكون في النهاية قد أستقر في المستوطنة . إن الوسيلة تتوق إلى المنهج المشهدي لرواية «الحرب والسلام» ، ولصناديق الدنيا الرائعة في «الحاج مراد» ، وكلاهما - كما قد ألمعت - يتشابه في الكثير مع قصص شكسبير المفتوحة البانورامية^(١) في المسرحيات التاريخية وفي «أنطون وكلويباترا» . ولكن المنهج هنا ليس فعالاً . فنحن مرتبطون بعروة وثقى بوعي أوليين ، بحيث نرى القرية من خلال عينيه ، على الرغم من أنه لم يصل بعد والأسوأ من ذلك ، أن العمل البطولي في إطلاق الرصاص على فارس «الأبرك» عند النهر ، الذي قام به القوزاقي الشاب لوكاشكا ، الذي يجب أن يكون البطل الملحمي ، قد تم وصفه بالحياة المغرصة ذاتها ، وفقدان التحكم نفسه في الموقف كله الذي كان لزاماً على أوليين أن يظهره . إن أوليين يبدو كأنه يقف بجانب لوكاشكا ويعيره عينيه وأذنيه ، ومع ذلك فإن تولوستوي يبدأ لغوره - عند وصول أوليين - ليؤكد القواعد المسلمة بها التي تبني عليها القصة - الثغرة في الرؤيا ، والعادة ، والتطلع ، التي تفصله عن القوزاق .

إن تولوستوي لا يستطيع أن يصلح توكيده على هذه الثغرة بالمعرفة غير المحدودة اللازمة للأسلوب البطولي . ففي «الحاج مراد» تكون هذه المعرفة غير المحدودة كاملة ، كما هي الحال في قصة «سكوت» «تاجرا الماشية» ، وفي ميرييه ، وفي قصة ليرمنتوف^(٢) «بطل من أبطال زماننا»^(٣) . وليس هناك شيء ملغز وغير مشروح لأنه لا يتضمن رؤيا مغرصة أو محددة ، ولكنه في السياق الذي يستمر فيه لوكاشكا في القيام بعمله في الكردون^(٤) ويتنظر في كمين ، ويطلق النار على «الأبرك» ، يبقى قدر عظيم دون تفسير . إن الحيوية الخارقة للعادة في الوصف ، الليل وإطلاق الرصاص ، وبجىء لوكاشكا حاملاً جسم القتيل بوصفه غنيمة حرب له - كل هذا يخلق تبايناً صارخاً مع انعدام المعلومات عن كيفية حدوث كل شيء . ففي رأي أوليين يكون ذلك عدلاً ، لأنه نمط الشباب الذي يتجاوب بحيوية أكثر وأكثر مع الأحداث لأنه لا يعرف ما يكمن خلفها ولماذا تحدث ، وهو في الحقيقة لا يهتم لها .

(١) الشاملة الرؤية .

(٢) الشاعر ميخائيل ي . ليرمنتوف (١٨١٤ - ٤١) خليفة بوشكين .

(٣) هذا الكتاب من أهم ما شارك به ليرمنتوف في الأدب الخيالي . إنه قصة تحليلية تجلت فيها براعة كاتبها إلى حد أنها لم تكذب تظهر (في سنة ١٨٤١) حتى نادى به بيلنسكي نجما من نجوم الأدب البرزين . ويتألف الكتاب من خمس قصص يمكن قراءتها كل قصة على حدة : بيالا ومكسيم مكسيميتش - «الشرق الشاعري الروسي» - «طمان» - «الأميرة ماري» - «القدرى (بفتح الدال) أو الجبرى ، وهو القاتل بمذهب القضاء والقدر .

(٤) نطاق من الجند أو الشرطة أو الحصون مضروب حول مكان ما .

وعلى الرغم من ذلك فإن وصف جوجول في رواية «تاراس بولبا» لمستوطنة القوزاق - زابوروزي يجعله أكثر فهماً لنا كوحدة من مجتمع تولوستوى ، فجوجول يخبرنا ، مثلاً ، بأن أسلوب حياة القوزاق - على الرغم من أنهم يعيشون على الأسلاب - يتسم بالإهمال والفورية ، حتى أنهم غالباً ما ينجشون غنائمهم ثم يعودون لا يذكرن شيئاً عنها . ولما كان قد وهب هذا الفارق في الزمان والمكان ، فإن هذه اللمسة الوحيدة تخبرنا بالكثير عن عقلية القوزاق ، كما تعرفنا بها دقة التمثيل والديالوج عند تولوستوى . وحينما يعبر شجعان الشنش «الأبرك» النهر ، ماذا يكون هدفهم ؟ من الواضح أنه لكى يكمنوا للعدو ، ويقتلوا وينهبوا ولكن القرية القوزاقية تظل ، بصورة عجيبة ، منفصلة عن وجودهم ، وكأنها تمت بالصلة إلى عالم آخر . إن تولوستوى غامضاً غامضاً يلفت النظر فيما يخص صلتها بالبلاد المعادية المحيطة بها ، وأن المرء ليشعر ، أيضاً ، بأن الفارس «الأبرك» الذى يسبح عبر النهر لا يفعل ذلك إلا بقصد أن يتمكن تولوستوى من صياغة قطعة ممتازة عن مقتله . فهو لا يعيش بوصفه مساهماً في القصة ولكن كهدف للوصف وأثارة الإحساس . وهناك عدم احتمال للتصديق حول القتال في النهاية ، حينما يصاب لوكاشكا بجرح (ربما كان جرحاً قاتلاً ، ولكننا لا نعرف ذلك أبداً) بيد أخى الرجل الذى قد قتله . إن القتال الأخير في «الحاج مراد» يروى بشمولية مطلقة وثقة ، ولكن هذه المناوشة يحتال عليها بحيلة يائسة . أن فرسان «الأبرك» على رغم منهم ينتظرون حيث يوضعون لكى يعطى التحذير ويكون أوليين موجوداً في لحظة الموت ، ومن الواضح أنهم كانوا يستطيعون الهروب بدون مشقة . وإذا أوليين يمتطى صهوة جواده ، يسأل القوزاق بعض الأسئلة التى تدور حول الهجمة التى ظهرت لهم مجردة من المعنى كل التجرد ، ولكن لسوء الحظ لا يوجد تناقض هنا بين الأشياء كما هى في واقعها بالنسبة للقوزاق وكما تبدو لأوليين . إن العملية كلها غير مقنعة .

وربما يبدو أنه من غير الضروري أن نمنع النظر أو نسهب في الحديث أو الكتابة عن هذه النقط ولكن على ثقة من أن تولوستوى نفسه كان يؤمن على هذا النقد الضمنى - فهو في كل أعماله التالية قد بذل جهداً عظيماً فيما هو واقعي ومحتمل ، وأن خلفية «الحاج مراد» الوسيعة لغاية في الجلاء :^(١) إننا نرى بوضوح لماذا يجب أن يحدث كل شيء كما قد حدث فعلاً . إن الحوادث العرضية في سياق قصة «القوزاق» اختلاق فنى أكثر منها حياة واقعية . والحقيقة هى أنها كذلك تجعل تفصيلات تولوستوى الشبيهة بالحياة ، للمرة الأولى والوحدة ، والمنفرة في بعض الأحيان - حينما يصف الموت والعنف - غير «شفافة» ولكنها بارعة . وعلى الرغم

(١) الأمر البين الواضح .

من أن وصف الفارس «الأبرك» الميت دال على براعة الأستاذ والفنان المبدع ، فإن تولوستوى يبدو كأنه يركز على الوصف أكثر مما يركز على الرجل .

وفي أسفل الشارب المذهب بدت الشفتان الجميلتان ، وقد تجعدتا عند الركنتين ، متيسيتين في ابتسامة تتسم بالمزاج البهيج المذهب .

إنها ضرب اللمسة المألوفة في ستيفسن^(١) وكونراد^(٢) (في أعماق الظلام يعطى مدير الدفة الزنجى وقد تثبت بطعنة حربة ، الرواية «نظرة عميقة حميمة بصورة خارقة للعادة فيما هو يتهاوى صريعاً) وبعد القتال ، فإن صديق لوكاشكا ، قبل أن يجرى لمساعدته» حاول بعض الوقت أن يرد سيفه في ارتباك إلى غمده فلم يقدر : لأن السيف لا يتجه في النحر الصحيح . كان نصل السيف ملطخاً بالدماء . «توجد هنا رشاقة متوانية ، شبيهة قليلاً بجوفلوبير - وكان تولوستوى - في آرائه المتأخرة عن الفن - كان قاسياً جداً على هذا اللون من الأشياء : عنده وعند الآخرين ، وربما في مثل ذلك اللون من السياق كان لقسوته ما يبررها .

إن مصدر المتاعب هو انسلاخ هذه الملاحظات الجمالية من الموقف الكلى والاستجابة الإنسانية العامة ، ومصدر متاعب مرة ثانية هو أوليين . فبالإصرار على إيضاح كيف أصبح في عزلة ، لا يستطيع تولوستوى منطقياً أن يتحامى الإنعزال الجمالى لنفاذ بصيرته . فهو يقرر ألا يسهم في القتال طالما تجاهله القوزاق ، لأنه اعتقد أن شجاعته قد تثبت سلفاً ، ولأنه أيضاً كان سعيداً . (يكتب هيمنجواي غالباً ما يكتب شبيهاً بترجمة «القوزاق») وبطريقة أخرى فإن لوكاشكا له «سبب الوفاة الهادىء» : غير واعي بنفسه ، أنه يشكل جزءاً لا يتجزأ مما يجرى حوله من أحداث . ومرة أخرى نعتبر الفكرة شيئاً أساسياً ، والآن فإن تولوستوى يأخذ العدة ليؤكد أيضاً إلى مدى أبعد ، على الرغم من ذلك . إن القتال ، ونبد ماريانكا له (لوكاشكا) الذى يعقبه (القتال) ، قد شغيا أوليين من ذلك التلهف إلى التجربة الهامة حقاً («الآن لقد بدأت» هكذا بدأ صوت جاد يقول ، صادراً عن العيش الضال في العالم المتمدن . إن مقت ماريانكا النهائي له يقصد به إظهار إدراكها لهذا الاتجاه : الحقائق اليومية لعالمها تشكل له إثارات قد تؤدي إلى الشيء الحقيقى» . وأوليين يرى ذلك الآن أيضاً .

(١) روبرت لويس ستيفسون (١٨٥٠ - ١٩٤٠) كاتب انجليزى اشتهر برصانة اسلوبه الف روايات كثيرة منها جزيرة الكنز والاختطاف .

(٢) جوزيف كونراد (١٨٥٦ - ١٩٢٤) بولندى ولد في اوكرانيا وتعلم في فرنسا واكتسب الجنسية الانجليزية حينها بلغ الثامنة والعشرين من عمره . تدور اغلب اعماله عن البحر واهمها «تيفون» و«لورد جيم» .

من جديد ، كما حدث ليلة مغادرة موسكو ، وقفت عربة تريوكه^(١) في الانتظار أمام الباب . ولكن أوليين لم يتشاور مع نفسه كما قد فعل آنذاك ، ولم يقل لنفسه أن كل ما فكر فيه وفعله هنا لم يكن «هو» - المطلوب - فلم يعد نفسه بحياة جديدة .

ولسوء الحظ فإننا قد تلقينا الرسالة كثيراً جداً ، وعادت حالة أوليين العقلية لا تهمنا كثيراً . أن أكثر ما يحرك مشاعرنا في استعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها هو الصور السريعة للشخصيات (الاسكتشات) ، لا ماريانكا وإيروشكا فحسب ، وإنما الشخصيات الأقل شأنًا ، التي تطرح سريعاً على غير قصد في أثناء مجريات القصة - عامل الارتباط^(٢) عند أوليين ، وأخت لوكاشكا الخرساء ، والرقيب القوزاقى الذى يقضى كل وقته في صيد السمك - إن هذا كله يؤثر في فعالية الفكر الرئيسية في القصة أكثر مما تؤثر تقنياتها الشكلية . إن ما يقولونه ، والكلام الذى يستعملونه ، طريقة من أعمق طرائق تولوستوى للأبناء بالفكرة الرئيسية في القصة ، ونحن هنا - للحظ العاثر - نفقد في الترجمة^(٣) أكثر مما نفقد في أى مكان آخر في روايته . إن اللغة الرائعة التى يعرضها الرقيب بكبرياء وفخر أمام أوليين يمكن استعمالها بدون مشقة كبيرة ، ولكن حديث القوزاق بعضهم مع بعض الذى يجب أن يتناقض مع حديث أوليين وزميله الضابط ، أمر آخر ، فكون القوزاق يجب أن يتجادلوا أطراف الحديث في مرج ، وينادى أحدهم الآخر بقوله «يافتاى» يكاد يكون بشق النفس مفعلاً ، ولكنه يكاد يكون في حكم المستحيل أن نرد حديثهم العامى (غير الفصيح) إلى أسلوب مماثل يحتفظ بسمات الحياة اللاوعية . (أن كلمة «مرج»^(٤) ، التى يستعملها بوفرة عظيمة ، غالباً ما يتحتم أن تصبح «بمرج»^(٥) أو «بابتهاج»^(٦) في الإنجليزية ، ولكن مختلفة اختلافاً مشوشاً : فلا يوجد في لغتنا (اللغة الإنجليزية) ظرف (حال) مناسب لا يبدو مصطبغاً بالصبغة المحلية أو متسماً بالخشجل .)

إن أسلوب أيروشكا يتقيد بصورة مشابهة ، ولكن صفته الأساسية لا تتخذ موقفاً جديداً . ويرضى أوليين إذ يعتقد أنه و الرجل العجوز صديقان ويفهم كل منهما الآخر ، ولكنه على خطأ إذ يعتقد هذا . وبحال مشابهة لحال ماريانكا ، فإن أيروشكا يكون شخصية رومانسية يود أن يتطابق معها ، ولكن لا يوجد شيء هناك - بالمعنى الذى يفهمه - لى يتطابق «معه» . وأما في حال فانيوشا ، خادمه فهو يتطابق معه ، لأنه لا يحترمه إطلاقاً : إن

(١) عربة روسية يجرها ثلاثة جياد متراصة .

(٢) جندي ملحق بضابط فهو ينقل رسائله ويقدم اليه مختلف الخدمات .

(٣) يقصد المؤلف في الترجمة الانجليزية .

(٤) Veseli في الروسية .

(٥) cheerfully, merrily في الانجليزية .

الاثنين صديقان دون أن يقطنا إلى ذلك ، «وكان من المحتمل أن يدهشا كثيرا لو أن أحدا أخبرهما بأنهما كانا صديقين . إن أوليين يعتقد أن لا يروشكا حتما فلسفة مثيرة عن الحياة التي من المحتمل أن تكون «هي» في النهاية ، ويتأثر تأثراً بعيداً حينما يقول الرجل العجوز أنك «حينما تموت فسوف تنمو الحشائش فوقك وذلك كل ما في الأمر .» وفيما بعد يكرر أوليين القول مرة أخرى بإعجاب ، ولكن الرجل العجوز يرفض أن يستجيب لهذه العبارة التي في فمه . وعلى أية حال ، يظهر أن هذه العبارة كانت قولاً اعتاد أن يقوله ضابط روسي قتل منذ أمد طويل في بلدة تششينا . أن الرجل العجوز لن يكون حتى «الشخصية» التي يريده أوليين أن يكونها . فلا فلسفة له ، فهو يتحدث ويحيا دون غرض كما يفهمه أوليين . ويقول موجها الحديث إلى أوليين^(١) «كراجال» ويسأله أوليين عن معنى الكلمة قائلاً ، إنها كلمة تترية تعني «حسن» - ويضحك الرجل العجوز قائلاً : «ولكني هكذا أقولها» : «كراجال ! كراجال !» إنها كلمة لا تعني شيئاً إلا في تلك اللحظة ، وهي مباشرة مثل رائحة الفودكا والعرق ويصدم حينما يسأله أوليين عما إذا كان قد قتل أناساً كثيرين - لقد قتل ، ولكن في لحظات معينة : وأنه ليزعجه أن يتأمل هذه الفكرة مستعيداً الأحداث الماضية متأملاً فيها .

وحينما يطلب أوليين من ماريانكا أن تتزوجه فإنها توافق ، لأن الفكرة لا تعني شيئاً عندها ، ثم تنفجر ضاحكة . وبالروح نفسها فإن القوزاق ينادون أوليين بزميلهم - كوناك^(٢) . إنه لعمل لامعني له في مفهومهم أن يفعلوا هذا ، إذ أنه لا يحظر بباهم أن ينادوا رفاقهم الحقيقيين بهذا النداء . ولكن أوليين ، وقد أخذ الأمر كله مأخذ الجد ، يكتب في مذكراته اليومية :

لقد تأملت أشياء كثيرة مؤخراً ، وقد تغيرت كثيراً ، وعدت إلى المثل السائر المألوف : أن الطريق إلى السعادة هي أن تحب . . أن تنصب شركاً من الحب على جميع الجوانب وتصيد جميع من يقع فيه . وبهذه الوسيلة أمسكت إيروشكا العجوز ، وكوكاشكا ، وماريانكا .

وفي هذه اللحظة يدخل الرجل العجوز ، ويستحبه على الشراب والغناء بدلاً من الكتابة ، وبعد عمل عظيم رائع يسقط الرجل غموراً لا يعي شيئاً . ويشعر أوليين باكتئاب . ولكن أروع لمسة بها يجعلها تولوستوي غريبة لغويا ، نجىء في النهاية حينما يرى خادم أوليين - الذي يفخر فخراً عظيماً بالقليل من الفرنسية الذي ألقطه من فم سيده - ماريانكا إذ هي تدخل إلى الفناء للمرة الأخيرة .

(١) Karagal - في اللغة الأصلية

(٢) Kunak

قال فانيوشكا ، وقد غمز بعينه ، «يا لها من صبية !» ثم انفجر في ضحكة صفراء .

صاح به أولنين غاضباً : «انطلق في سبيلك !»

صاح أيروشكا : «وداعاً لن أنساك !» ونظر أولنين حواله ، وكان أيروشكا يتحدث إلى ماريانكا ، ومن الواضح أنه كان يتحدث عن شئونه الخاصة ، فلا الرجل العجوز ، ولا الفتاة ، نظرا إليه .

وعلى غرار قصيدة بوشكن «العجبر» فإن «القوزاق» تعالج موضوع القدر ، القدر الذي اختارته الحياة لنا دون معرفة لنا به أو رغبة منا في معرفته . إن بطل كلتا القصيدتين يحاولان أن يعيشا عيشة مختلفة في مجتمع مختلف ، ولكنها يخفقان ، على الرغم من أن أحد الإخفاقين هزلئ والآخر فاجع . إن روح دعاية «القوزاق» - وهي تلتطف من أثر أولنين الغريرة - عون ليس بطل قصيدة بوشكن في حاجة إليه - وهو مع الشخصيات الأخرى يشبه نقطة على رسم تخطيطي ، قد رسم بدقة واقتصاد . فحينما يدخل القبيلة العجبرية يطرى في أطراف الحياة البسيطة للفتاة التي يعيش معها ، ويخبرها بمدى الفساد الذي يعانيه المجتمع الذي تركه . ولكن الحياة البسيطة غير شرعية ببراءة ، فإنه إذ يعود إلى معايير المدنية يقتل الفتاة والعاشق العجبري الذي يجدها معه . إنه لجدير بالملاحظة أن بطل بوشكن لا يحقق حب الفتاة العجبرية مدة من الزمان ، ولكن - ولكن كما يقول أبوها العجوز (أيروشكا الذي أضيفت عليه الصفة الرسمية) من ذا الذي يرى القمر مكانه من السماء ويقول له : قف هنا؟ لم يكن باستطاعة تولستوى أن يتبع هذا الدليل وعلى ماريانكا أن تحب وتتزوج أولنين أو لاتتزوج : إن صرامة الموضوع - كما هي الحال في اتجاهات تولستوى الأخلاقية - لن تسمح بأية تسوية^(١) وأنه لهذا السبب يذهب إلى أبعد حد مقبول بمديحه ، بأن يجعل ماريانكا طاهرة جداً ومتزمتة ، تجاه لوكاشكا وأولنين على السواء . ويبقى لصديقها أوستنكا غط السلوك المؤلف - هكذا يخبرنا تولستوى - بين الفتيات القوزاقيات . ولذلك فإن أولنين - في تمحسه للحياة القوزاقية - قد أحب الفتاة الوحيدة التي لا تتكيف بالمصادفة مع تلك الحياة ، فما الذي سيحدث إذن للتناقض بين الحياة القوزاقية والحياة المتمدنية ، إذا ما وجدنا التنوع نفسه في السلوك الشخصي في كليهما ؟ إنه لمثل تمتع يضربه تولستوى في الإخفاق في غط الحبكة الذي جاء طبيعياً جداً إلى بوشكن ، الذي لا تنمو مفاهيمه ، ولكنها تظهر وتتطور بكل الحتمية الكائنة في الشكل الأدبي (القالب) المعروف .

(١) الحل الوسط .

إن نوع حتمية تولوستوى يأتى من عملية النمو ، ومع «القوزاق» لم يكن هناك متسع للنمو : كان يمكن أن تخضع فقط لمهارة المعالجة الفنية للإحتيال ، ولم يكن تولوستوى راضياً قط عنها^(١) . [إنه يحتال حتى على القدر] - ونحن لا نشعر إطلاقاً بأن بوشكين أراد أن يخفق بطله فى أن يكون غجرياً كما نشعر بأن تولوستوى يريد أن يخفق أوليين فى أن يعيش مع القوزاق . وفى نمو روايته العظيمة ومقياسهما فحسب ينتصر حقاً ذلك الضرب من الحتمية الذى ينتسب هو نفسه إليه وهو منهج هذه الروايات ولكن بالمقياس المصغر - الذى يستعمله فى رواية «الحاج مراد» .

٢

وتولوستوى - وكأنه يستهدف تأكيد الموقف - يثبت روايته بإحكام داخل رذيلة الاستعارة - الشوك^(٢) التترى الذى قاوم حرائة الحقل ، والذى يقارنه تولوستوى - فى بداية القصة ونهايتها - بشيخ القبيلة الذى كان قد سمع تاريخه منذ سنوات كثيرة مضت . أنه - أساساً - مظاهرة قصصية ، وإسهامنا ليس يستحضر^(٣) كما يبدو أن يكون فى الروايات : يجب علينا أن نرى ولا نشارك . ومع ذلك فإن القصة فى داخل كلاهما الصناعى تتسع وتتنوع بقوة فائقة .

إن من المحتمل أن نعطي ترجمة مضللة لفضائلها ، لكى نظهر كيف ثبت الفنان فى تولوستوى وكيف كان الفنان أرفع مقاماً من المعلم الأخلاقى^(٤) والحكيم . لقد المعت من قبل إلى أن المفهوم النموذجى للفن الذى كان قد بدأ يقبله كان له التأثير غير المتوقع فى جعل فنيته^(٥) تبدو أكثر - وليس أقل - وضوحاً - إن رائحة الفن هى أيضاً رائحة مغزى قصة . لقد أطلقت على «الحاج مراد» «المثل بدون غرض»^(٦) ، وأن هذا ليوحى بسبب بعض هذا الإعجاب الذى قيل به . إنه لمن الممكن أن يرى كهدف جمالى رائع قد أستنزفت منه مادة التوكيد والعقيدة القابلة للفساد . إن طبقة وحيدة من المعجبين بتولوستوى بشر ، تخلصوا فى النهاية من الطفل وماء الحمام ، ويقوا مع ما يبدو أنهم يفضلونه - حمام جميل جيد^(٧) الصنع

(١) رواية «القوزاق»

(٢) أى من عدة نباتات شائكة (كالشوك السنان .)

(٣) يدعى عمداً .

(٤) موجه يعنى برفع مستوى الأخلاق عند الناس .

(٥) ذوق الفنان أو براعته .

(٦) حكاية رمزية ذات مغزى اخلاقى .

(٧) يصنع الحمام للاغتسال فيه - وهذا هو الغرض منه - غرض نفى لاجمالي . وبعض الناس يفضلون الأشياء ذات الفائدة العملية المعتادة للافادتها ولكن لقيمتها الفنية (الأمر الذى لا يلقى اهتماماً) .

يأخذ بمجامع الالباب ! لقد كان الفيلسوف ويتنجشتاين - على الرغم من أنه ليس معجبا بتولوستوى كل الأعجاب - نصيراً متحمساً لرواية «الحاج مراد» وأطرى وضوحها وموضوعيتها . ولكن القصة في الحقيقة ، على الرغم من جمال صورتها الفذة ومظهر الفن ، مملوءة على هذا النسق بالمادة التولوستوية المتحيزة مثل أى عمل آخر من أعماله ، وتشربت الإصرار المستمر المتشعب الجوانب لشخصيته .

فلو لم تكن على هذه الصورة لكانت أقل روعة مما هي عليه ، فإنها كتاريخ - تاريخ تغلغل النفوذ الروسى فى القوقاز - كانت سريعة مفاجئة كالبرق وقوة الاختراق ، فى القدوة والحوار ، بمسرحية شكسبير «أنطونى وكلويوترة» - ليست عملاً يخطر ببال المرء أن يثنى عليه بلغة الشكل الأدبى البسيط الهادى الجمالى .

وبدلاً من محاولة شاب روسى أن يهجر المدينة ، ويروى لنا قصة شيخ قبيلة عجوز يجبر على الانضمام إلى صفوف الروسين . وهو مثل «القوزاق» ينتهى بالإخفاق : يعود أوليين إلى روسيا ، ويحاول الحاج مراد أن يعود إلى قريته الأولى فيلقى مصرعه على أيدي مطارديه الروسين . إن مشاهدتها السريعة التبادل قصيرة ودرامية . وكما هي الحال فى رواية «الحرب والسلام» ورواية «آنا» (سباق الخيل) لا يضع تولوستوى الأحداث فى تسلسلها الزمنى الدقيق . إننا نترك «الحاج مراد» يذهب منطلقاً إلى القلعة الروسية ليقابل القائد الشاب فورونتسوف وزوجته ، قبل عودته إلى الموقع ^(١) التتارى حيث يكون الحاج مراد مازال يتأمل ملياً أفضل الطرق للاجتماع بالروسين والتحدث إليهم . وحينئذ يدير تولوستوى على نحو أثير صندوق الدنيا إلى روسيا وإلى بطرسبرج . وفى اليوم الذى يصاب فيه الجندى آفيديف بجرح نرى أسرته فى روسيا ، فأبوه العجوز يدرس الشوفان ، وأخوه المكروه - رجل الأسرة - الذى حل آفيديف محله ليؤدى الخدمة العسكرية فى الجيش . ولم يروه منذ ذلك الحين ، «لأن التجنيد الإلزامى فى ذلك الوقت كان شبيهاً بالموت» . إن أهمية ذلك التعليق قد نفذ إلى صميم التفاصيل ، التى تشبه ضربات المدرس ^(٢) اليدوى للحنطة ثقلاً وتباطؤاً (يستطيع الشخص أن يتعلم من هذا المشهد تماماً كيف كان العمل يجرى فى أرض درس الحنطة) . إن خطاب الأم ، ويدخله ورقة النقد ذات الروبل ^(٣) ، الذى أرسلته إليه ، أعيد حاملاً نعى آفيديف ، وبكت المرأة العجوز «طوال ما كان يواتيها الوقت» . وأرملته فرحة فى السر ، لأنها الآن تستطيع أن تحمل صاحب المتجر الذى تعايشه على الزواج منها .

(١) Aoul

(٢) مدق الحنطة .

(٣) وحدة النقد فى الاتحاد السوفيتى .

ويبدو أن موت آفيديف يقوم على موت جندي المدفعية في رواية «قطع الأشجار» ، أحسن الصور الوصفية الأدبية الباكورة للجيش ، المأخوذة من تجربة تولوستوى الشخصية . «إن تفصيلاتها الزائدة عن الحاجة» ذات نضرة وحيوية - على نقيض أهمية «الحاج مراد» الضئيلة المتعمدة - ولكننا نلاحظ أنها لا تعطى المنظور^(١) الحقيقى والترابط المنطقى للقصة ، إذ توجد تفصيلات كثيرة عن البنادق ، ومع ذلك فلا تتوافر لنا فكرة عن كيفية إطلاق البنادق ، أو لماذا تطلق ، إذ لا علم لنا بالشئون الحربية في رواية «القوزاق» . أن تولوستوى الشاب يقفز بروحة وجيئة ، ملاحظاً الميزات الشخصية ، ومسجلاً المشاعر والروائع : الرجل العجوز يذهب إلى عمله أكثر كآبة ولكن عمله واضح ومنهجي بدون أن يكون كذلك في الظاهر . وبما لا يقل عن حياة الحاج مراد نفسه ، فإن حياة آفيديف كلها منشورة أمامنا - واضحة ، وعجيبة - يسلم الجميع بنمطها وهو نفسه منهم . وتظهر في حديث الجند البطيء ، وهم يرددون ما قد قالوا غالباً من قبل . وفي بعض الأحيان كان آفيديف يغدو ثملاً حينما كان يفكر في المصير الذى جاء به إلى هنا وكيف ترك أخاه في وطنه - «يبدو أنه شىء من الجدد العاثر» . . . ولكنه كان في غالب الأحيان مرحاً .

إنه تقطير للحياة ، ولكن التقطير عملية توقع في الجسم القشعريرة . إن الموت في «قطع الأخشاب» يجب التسليم بأنه أكثر تحريكاً للمشاعر . إن الراوى قريب منه ، ومن ردود الفعل على الجنود الآخرين : إنه يحدث ، أنه لا يسجل ويوضح في المنظور المنطقى . أن الجنود يتحدثون عنه في المعسكر المؤقت الليلي في العراء وكأنه كان قد حدث منذ عهد لا يعلمه إلا الله ، أو كأنه لم يحدث قط . إن تولوستوى معهم في الحقيقة الواقعة وهم أنهم مازالوا على قيد الحياة وليس عندهم إحساس بالتاريخ أو بمعنى الموت . إن المشهد فورى وشفاف مثل ذلك المشهد في المعسكر المؤقت الليلي في العراء ، وموت بيتيا في رواية «الحرب والسلام» . ولكن تولوستوى في الرواية يسيطر على كلتا هذه الفورية و - بسبب ثمر العمل وتقدمه من خلفه - والحكم الصامت والمنظور أيضاً . ولا نستطيع في «الحاج مراد» أن نوفر لأنفسنا هذا المزيج : يجب أن يفقد الفن الذى يصنع الصورة المصغرة نوعاً ما ، وأنها لصرامة الفن نفسه التى تقرر ما يجب أن يكون عليه النهج .

ويحصى تولوستوى - في سرعة وهدوء - ردود الفعل التى يتركها موت آفيديف على أصدقائه ، وعلى ضباطه ، وعلى أسرته ، وعلى الكاتب الذى كتب أنه كان قد «لقى حتفة مدافعاً عن القيصر ، ذائداً عن حياض الوطن والعقيدة الأرثوذكسية» ، ثم يختم بلاطة^(٢)

(١) مظهر الموضوع كما يتبدى للعقل من زاوية معينة .

(٢) الشاهد .

الضريح . ويأخذنا ببرود إلى بطرسبرج ، ويرينا كيف قوبلت أخبار أستسلام الحاج مراد ، وكيف يحاول وزير الحرب أن يشوه سمعة القائد الذي قدم التقرير ، وكيف يكتشف القيصر - وقد شجذت شكاسته وسرعة غضبه من فتاة راقصة باليه ، ذكاءه ، المحاولة . وإذا ما قورن بالازدراء الأولمبي لصندوق الدنيا هذا ، فإن التهكم الذي به تولوستوى «أغرب»^(١) ما استنكره في رواية «الحرب والسلام» يبدو مثل طفرة ساذج سعيد . وحتى اشد ممارسته دعماً وألدعها نقداً في «جعلها غريبة» - وصف الخدمة في السجن في رواية «البعث» - مملوءة باستمتاع ضرورى لا يوجد في منهج رواية «الحاج مراد» ومع ذلك فلا نستطيع أن نسمى القصة موضوعية - والحق أنها - بمفهوم ما - أقل موضوعية من أى شيء كتبه في أى وقت ، لأنه في هدوء يحول إلى ما يبدو مثل الموضوعية جميع معتقداته الجوهرية جداً ، وهذا طبعاً انتصار للفن .

وبهذه الطريقة فإن إثم الحكومة يكشف للعيان بما يبدو تسامحاً يائساً . فبعد أن تقابلنا مع نيكولاى في بطرسبرج ، ومع شاميل زعيم المعارضة في القوقاز ، ومع فورتنسوف نائب الملك الذى يحاول تخطيطه ، شعرنا بأننا مقتنعون بكرهية السلطان وبالعجز المرعب لهؤلاء الذين يمارسونه . إن تولوستوى لا يزعجه أن يقسو على آل فورتنسوف ، فالأب والإبن كلاهما إنسانى عطوف مخلص للآخر ولأسرته . ويقول ملاحظاً عن فورتنسوف الأب : «لم يفهم الحياة بدون السلطان والإذعان» . وعلى الرغم من أن الغائبة مطمورة في القصص إلا أنها مع ذلك ليست هامة ، مثل تلك اللحظة في «الفارس البرونزى» التى يعلن فيها الرجل المجنون خضوعه إلى التمثال العظيم الذى يجد نفسه يعبر ميدانه .

إن تولوستوى لا يعلن خضوعاً ، ولكنه يبدو بدون أمل ، وأن كوتوزوف والكسندر ، وحتى نابليون وسيرانسكى ، كان لهم بعض الذرائع لكى يفحصوا أنفسهم ودورهم بوصفهم حكاماً : إن الشيء الرهيب في رجال السلطان في «الحاج مراد» هو أنه^(٢) قد أصبح ضرورياً لهم ، دون أن يعلموا ذلك ، وهم يمارسونه دون التفكير ملياً فيه ، كما يدير الناس العاديون شئون بيوتهم ، أو كما يذهبون إلى مكاتبهم . إن أفكار القيصر (نقولا الأول) بلا هدف وغير مترابطة .

كرر القول بالروسية مرات عدة : «شنيع»^(٣) شنيع . . . ، (لقد قال الشيء نفسه عن فتاة الأمس) «شنيع - شنيع» لم يفكر فيها كان يقول ، ولكنه كظم مشاعره بالإصغاء إلى الكلمات .

(١) أغرب = جاء بالشيء الغريب (المعجم الوسيط)

(٢) السلطان .

(٣)

إنه يفكر في امرأة أخيه ، واحدة من « تلك الطبقة من الناس ، المشغولة بالتوافه ، والتي كانت لا تناقش العلم والشعر وحدهما ولكنها تناقش حتى أساليب حكم الناس » ، ومرة أخرى يتغلب على السخط الذي بعثه في نفسه التفكير فيها « بأن جعل يهمس بأول كلمات خطرت بباله » . لقد أصبحت الكلمات عنده ضرباً من الطوطم^(١) ، خالياً من المعنى ، وذلك يذكرنا بالمتناقضات اللغوية في رواية « القوزاق » والضحكة الصفراء حين قال فانيوشا بالفرنسية^(٢) : « الفتاة والمرأة » ! إن ذلك اللاشعور المعتاد بما تميزه الألفاظ وتعنيه الأفعال هو جو القوة في « الحاج مراد » .

وحيثما يعود إلى عاصمته قائد القيصر ، شاميل ، يعزف عن التفكير كل العزوف . إنه لا ينشد إلا السلام ، ويريد زوجته الصغرى . ولكنه لكونها « ضروريين له مثل طعامه اليومي » - يتلو صلواته ، ويقرر سياسته ، مخبراً ابن « الحاج مراد » ، وهو سجينه ، بأن عينيه ستفقآن إذا لم يستسلم أبوه . إن الزعامة في بلاد التتار هي نفسها الزعامة في روسيا ، ولا يفرق تولوستوى بين حب التتار للحرية وطغيان روسيا ، وعلى الرغم من أن هذه المشاهدة السياسية بسيطة ومقتصدة ومتحفظة إلا أنها أشد ما يبعث الرعدة فينا عند تولوستوى . فهي ليست مشاهدة تهكمية - إننا لنذكر ملاحظة بوشكين من أن أسلوب التهكم لا يتناسب مع القوة - كما أنه تصدنا ذكرى شى ما دموى ، ساذج ومبهج في سخريات « الحرب والسلام » . إن تولوستوى ليس عادلاً أبداً بمفهوم المؤرخين وربما لم يكن نيكولاى ولا شاميل في الواقع كما يرسم صورهم الشخصية ، ولكن صورة الشخصية التي يرسمها على الرغم من ذلك تبدو حقيقية ، حقيقية مثل صور شكسبير الشخصية لأكتافايوس وأنتوني . وعلى الرغم من أنه كان شليد الاحتقار للبابليون إلا أنه لم ينكر عليه تعاطفه مع الجسد ، وهذان الرجلان صاحبا السلطان لا يلقيان الإحتقار ولا التعاطف . إن كل ما نعرفه عنها هو العملية العقلية المعتادة ، وتقديم هذا يحمل إدانة عاجلة رهيبة .

ومع ذلك فإن بعض الصور الشخصية في القصة تعطى الحياة ، وتعطيها كاملة ، كتلك التي في رواية « الحرب والسلام » ، حتى أنه ليتوافر لنا التأثير المزدوج الإيجابي للرواية في خطبة الوداع للجنرال كوزلوفسكى ، كما توافر (التأثير) لنا في مادبة النادى الأنجليزى التي أقيمت من أجل باجرش . إنه لما يبعث فينا الرعب أن نفكر بأن الأحق المحوز سوف يلطخ نفسه بالعار في هذه المناسبة ويحول مادبة العشاء إلى مهزلة . حقاً أن خطبته لمنافية للعقل بصورة فاتنة (وتولوستوى قدير مثل ديكنز على جعل الأشياء يمكن سماعها بوضوح)

(١) وثن يمثل العشيرة أو الأسرة .

la fille, la femme

(٢)

ولكنها تصدر^(١) من القلب إلى حد كبير بحيث أن الجميع - حتى آل فورونتسوف - يذرفون الدموع .

ربما كان أشد الأشياء تحريكا للمشاعر في القصة ذلك التعاطف بين الحاج مراد وماريا ديمتريفنا ، تلك المرأة التي تعيش الضابط الرائد المخمور في القلعة . وهما ولو أنها كانا ينتميان إلى عالمين مختلفين ، إلا أنها كانا يشعرا بتفاهم أحدهما نحو الآخر ، تفاهم ليس فيه شيء من الجنس ، إنه نوع التعاطف الذي أخفق تولوستوى إخفاقا تاما في تصويره في المشاهد المتأخرة من رواية «البعث» . وفي أشد الظروف إشراقا في تحول اتجاه الزمن في القصة تعرض علينا في هذا السياق رأس البطل الذي فصل عن جسده قبل أن نعطي الوصف في ذروته في الفقرات الممتازة التي تصور معركته الأخيرة .

كان رأسا حليقا ذا جبين بارز ، ولحية سوداء قصيرة وشاربين ، وعين مفتوحة بينما الأخرى كانت نصف مغمضة . والجمجمة الحليقة كانت ذات صدع ولكنه لم يكن غائرا بها تماما . وكان بالأنف دم متخثر والشفتان الزرقاوان مازالتا تحملان التعبير الحنون البريء براءة الأطفال .

نظرت ماريا ديمتريفنا إليه ، ودون أن تنبس ببنت شفة تحولت عنه وهزلت مسرعة إلى البيت .

وهذا الوصف مختلف جدا عن وصف الفارس «الأبرك» الميت في رواية «القوزاق» لأننا هنا ندخل في علاقة بين شخصين نعرفهما إكراما لهما وليس من أجل القصة أو الدور الذي يقوم به في الرواية ، على الرغم من أن أحدهما الآن ميت . إن هدوء الوصف وخلفية المعرفة الشخصية يجعلان المشهد هوميريا أصلا - وكأنه بين آندروماك وهكتور الميت - ويرياننا كم تبعد الأعمال المبكرة ، حتى «الحرب والسلام» ، عن التمييز الخاص بالأسلوب . فليست هناك فكرة عامة عن الحرب وسفك الدماء يصر عليها : إن ذلك يتحقق بكل بساطة من خلال ردود الفعل المختلفة على المرأة والرجال بالنسبة لمنظر الرأس . إن الضباط المخمورين يريدون أن يقبلوه (الرأس) بوصفه رأس بطل . إن بتلر الملازم الشاب يتبع ماريا ديمتريفنا ليسأل عما ذا يكون الأمر .

قال بتلر ملاحظا وهولا يدرى ماذا يقول : «إنكم جميعا سفاحون . . . إنى أبغضها ! أنكم سفاحون ، حقا . وقد يلقي أى واحد حتفه . تلك هي الحرب» .

(١) الخطبة .

«أهى حرب ؟ إنها الحرب حقا ! . . . إن الجسد الميت يجب أن يعود إلى التراب . . .»
 وحينما يعود بتلر ليسأل الرجل الذى جاء بالرأس الميت عما قد حدث يسمع قصة آخر قتال
 للحاج مراد ، التى تكمل الحكاية .

إن روايتي «الحاج مراد» و «الجنة الحية» كانتا العملين الوحيدين من أعمال تولوستوى
 فى مرحلته الأخيرة التى قال عنها بنفسه أنه كان يقدرها . إن بينهما شيئا مشتركا : فكلتاها
 تنجز صلة درامية بين المؤلف والبطل فى الشيء الجديد من أعمال تولوستوى ، وكلتاها
 تستبدل تقنية التبادل الدرامى بالتوكيد التولوستوى . لقد أطلق عليهما «المنسلختان» ،
 وحتى «الهادثان» : ولكن على الرغم من أن هذه الخصائص هى بالتأكيد جانب من جوانب
 التقنية فهى لا تكاد تصف الإحساس الحقيقى لأى من القصة أو المسرحية . فالى حد ما
 يظهر أنها أكثر - وليستا أقل - ميلا إلى أن يكونا خاصيتين بالسيرة الذاتية من الروايات
 العظيمة ، لأننا نكتشف تولوستوى فيها بدلا من مجرد رؤيته ، كما نكتشف ديكنز فى آخر
 رواياته «ادوين دروى» التى يظهر أنها أخفضها صوتا . لقد حاولت أن أبرهن على أن
 إحدى الصيغ الكلاسيكية للرواية هى خلق المؤلف عالما يرتاد فيه طبيعته ويعطيها حرية فى
 العمل ومجالا للنشاط ، وعلى أنه فى رواية «آنا» يتوافر لنا ذلك جنباً إلى جنب مع الأسلوب
 التولوستوى ، الأكثر صراحة واستقامة ، والذى يقدمه ليفن . وفى رواية «الحاج مراد» و
 «الجنة الحية» قطع تولوستوى كل ارتباط ظاهر بنفسه ، ولكن معين^(١) الهوية المفهوم ضمنا
 يكون حينئذ أكثر قوة .

وفى كليهما يوجد ما يجوز تسميته بنمط جديد من «الرجل الزائد عن الحاجة» ، وهو
 رجل قد تخلص من الكثير . إن فيديا ، الجنة الحية ، قد ادعى أنه انتحر لكى يحرر زوجته
 وعاشقها المستقيم (أخلاقيا) من عبء حياته المزعجة العاطلة من التدبير وحينما تتكشف
 الخدعة تنهم زوجته وزوجها الجديد بجرمة المضارة^(٢) ، وفيديا وحده هو الذى ينقذ الموقف
 بالانتحار جديا . إن التهكم الخفى قد يعنى أنه لا يوجد مخرج لتولوستوى لكى يهجر الدنيا
 دون أن يكون مصدر إزعاج لا يحتمل لكل شخص . إن الموت هو الوسيلة الوحيدة
 للهروب ، وأما للحاج مراد فإن الموقف يكاد يكون مماثلا : فهو أيضا يجب أن يتخلل عن
 أسلوب حياته ، لأنه ليس موضع ثقة الروس ، ولا ثقة أهله وعشيرته . وحتى ابنه ،
 يوسف ، الذى يحبه ، قد نبذه وأعلن ولاءه لشاميل . ويتذكر «الحاج مراد» حكاية الصقر
 الذى صاده الناس ثم نقرته الطيور الأخرى من فصيلته حتى الموت حينما احتال للهروب
 عائدا إلى الجبال . ولكنه فى أثناء حياته يعيش دون اعتراض أو شكوى ، فهو يعرف من غير

(١) كل ما يعين هوية المرء أو يثبتها .

(٢) الزوج على ضرر (من امرأتين أو من رجلين فى وقت واحد) .

ربية أو شك ماذا يجب عليه أن يحاول عمله ، وعزلته لا تقلقه على الإطلاق ، على الرغم من أن ما يعتبر في نظر الروس ببساطة «حدث هام» هو في رأيه «أزمة رهيبية في حياته» . إنه الإجابة النهائية عن تأملات تولوستوى اللانهائية في أساس الإيمان والأفعال عنده وعند الآخرين .

ويديهي أنه يوجد أكثر كثيرا لدى «الحاج مراد» من هذا التحويل^(١) الذي يقوم به تولوستوى لتجربته الشخصية . وفي «الجثة الحية» لا يوجد^(٢) - فهي تحقق هدفها وتوحي إلينا مقارنة بمآزق تولوستوى الخاص به . ولكن القصة مكتنزة بصورة لا نجدها عادة في تولوستوى ، وغريبة - كما قد يظن القارئ - عن عبقريته . إن بساطتها الظاهرة مثقلة بكثير من ألوان المعنى وصنوف التبصر المصطرفة^(٣) التي لا تتم بينها مصالحة -- كما هي الحال في نهاية رواية «الحرب والسلام» -- عن طريق النمو الطبيعي وتحقيق الحياة ، ولكن من خلال الهدوء القديم لشكل القصص . وعلى امتداد السنوات الثماني التي قام فيها بتأليف رواية «الحاج مراد» لا بد وأن يكون قد بدأ يحب هذا السكون ويحتاج إليه . ووجب أن يكون مصدر راحة وسلوى له أن يتخيل نفسه في صورة رجل لم يتعذب قط بسبب ما كان يجب أن يفعله ، أو ما كان عليه ألا يفعله ، صورة شخصية في دور خلقها أنحت أمام الحقيقة البطولية لأسلوب حياة قد زال . وإذ هو يعتمد على ذكرياته الحية الخاصة بتصور «الحاج مراد» كطفل .

تذكر كيف أن أمه كانت قد حلقت رأسه لأول مرة ، وكيف كان انعكاس صورة رأسه المستدير الضارب إلى الزرقة على سطح الأنثى اللامعة المصنوعة من النحاس الأصفر المعلقة على الحائط يدهشه . وتذكر كلبا نحيلًا كان قد لدغ وجهه . وتذكر الرائحة العجيبة للكعكة التي كانت أمة قد أعطتها آياه - رائحة دخان ولبن رائب .

ويرى الصورة التي ملأت عقله في لحظة الموت «دون إثارة أي شعور فيه -- لا بالشفقة ولا بالغضب ولا بأي لون من ألوان الرغبة» . وحينما كان تولوستوى يرقد بجانب سكة الحديد في آستابوفو ، ردد كثيرا في لحظاته الأخيرة : «إني لا أفهم ما الذي يجب أن أفعله» . وشأنه كشأن «الحاج مراد» الذي تخيله جيدا : لم يكن بوسع ما يفعله غير أن يسلم الروح .

(١) تحويل تجربة تولوستوى إلى تجربة شخصياته .

(٢) لا يوجد أكثر من هذا التحويل الذي يقوم به تولوستوى .

(٣) المتضاربة ، المتعارضة .

الفصل التاسع

الأقصوصة^(١) الطويلة فرضية^(٢)

«إن الإنسان لا يستطيع أن يخلق فضائل لنفسه»
المركز دى صاد .

١

إذا ما تزوج شخص ، فعلى أية خطوط تسير العلاقة الزوجية ؟ وماذا عسى أن يحدث إذا ما غد شخص نهبا لغيرة مهلكة أو استبدت به رغبة قوية فى امرأة أخرى على نحو غير سوى ؟ لنفرض أن شخصا أصابته عدوى مرض مروع مميت ، أو نبذ العالم لكى يصبح راهبا وناسكا . إن هذه الافتراضات متخصصة ، إنها تعتمد على نبذ بقية الحياة ، بحيث نستطيع أن نركز على احتمال واحد معين ومشكلاته . ومع ذلك فالجميع يطرحون السؤال المضمرة فى جميع قصص تولوستوى : كيف يجب أن يعيش الإنسان ؟ .

إن فرصة واحدة فحسب أصبحت حقيقة لدى تولوستوى ، فقد تزوج ، وبطريقة أو بأخرى شابهت حياته الزوجية ما تكهن به . ومع ذلك فحتى قصة «سعادة الأسرة» ، وهى ليست أقل من القصص الأربع الأخرى التى سوف نناقشها فى هذا الفصل ، تظل تحليللا مجردا ، على المستوى العقلى . ففيها جميعا يهجر تولوستوى حياة الجسد ، حتى ولو كانت مشكلات الجسد ومآزقه هى التى يختص بمعظمها ويعالجها بحدة ذهن .

وبوجه عام فإن الشخصيات فى هذه القصص تقوم بوظيفة عملاء^(٣) لتولوستوى ،

(١) أو الرواية القصيرة .

(٢) الفرضية أو الظنية : رأى علمى لم يثبت بعد .

(٣) تعمل لحسابه وتؤدى عمله فى القصة نيابة عنه .

مقدمة اهتماماته كما لو كانت في دعوى قضائية استحواذية . فهو لا يتخيلها «كما تخيل الشخصيات التي في قصصه العظيمة ، وهو - إجمالاً - لا يجعل من نفسه ومنها شيئاً واحداً ، كما ينبغي أن يقال أنه هو ما فعله بالبطل في رواية «الجثة الحية» وبشخصية «الحاج مراد» . إن الراوى «في سعادة الأسرة . .» أنجح العملاء ، لأنها تفيد من تفهم تولوستوى لحياة المرأة حتى ولو لم يتصف هذا الفهم بالصفة الجسدية الرائعة التي له في الروايتين .

وفي رواية الأب سرجيوس تكون القوة المحركة هي وعى تولوستوى الذائق الخفى ، ومعرفته بأن الناس لا يتغيرون ، وأن طبائعهم أقوى من اراداتهم ، ومع ذلك فإن هذه المعرفة - التي تعود بنا إلى عالم «أنا كارنينا» - ليست هي تماماً ما قصد تولوستوى أن يبيط اللثام عنه في القصة . إنها توضح لنا مرة ثانية صدق وجهة نظره عن قصة تشيكوف «العزيرة» ، وهذا هو الذى يحرك مشاعرنا بصفة رئيسية نحوها ، أكثر مما تحركها هذه الحقيقة وهي أن «الرجل العجوز كتبها كتابة جيدة» ، كما قال تولوستوى نفسه ملاحظاً : أنه قد تخيل ليصوغها كمثل أو حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقى ممكن بثه أو نشره بسهولة .

إن أخت البطل ، (التي تعدله كبرياء وطموحاً) ، تدرك أن أخاها - بعد الاذلال الذى لحق به عند اكتشافه أن خطيبته^(١) كانت عشيقه الامبراطور - يقرر لفوره أن يرتدى مسوح الرهبان «لكى يكون فوق هؤلاء الذين اعتبروا أنفسهم أرفع منه مقاماً» . إن أبرز خصائصه هو الرغبة في التفوق والحظوة بالاعجاب في كل ما يؤديه من أعمال ، ويكشف تولوستوى بدقة أكثر من الهوى نفسه ، اتجاه العقل الذى يصاحبها^(٢) - الحاجة إلى أن يؤدي الدور الذى يليق به ويستحقه ، أو الذى يمكن جعله مناسباً له . وحينما تأتى امرأة المجتمع الراقى إلى صومعته لتغوية ، يؤدي ذلك الدور بسهولة أكثر مما يعرف أو حتى أكثر مما تسمح به القصة ، وفي ذروة غوايتها يبتز إصبعه بفأس ، ويصرفها مشبعة ببركات الله . فتتأثر تأثيراً عميقاً بدوره وتستجيب له لأنها اجتماعياً ومزاجياً في آن غمط الشخص نفسه الذى هو عليه . لقد اظهر لها نوع الدور الذى يمكنها هي أيضاً أن تقوم به ، فتندثر نفسها لله راهبة .

إن هذه الحادثة وآثارها تأتية بالشهرة ، وتقوى الدور الذى يؤديه بوصفه المرشد^(٣) الروحى المتزمت القديس . ولكن حينما يؤق إليه بابتة تاجر بلهاء ، وتغريه بأنوثتها العارمة وحدها ، يقذف به سريعاً خارج دوره . وتتركه الرغبة العارمة أعزل لا حول له ولا طول ،

(١) وردت بالفرنسية في النص Fiance

(٢) الرغبة في التفوق .

(٣) المرشد الروحى في الكنيسة الأرثوذكسية الشرقية .

ليس له دور يؤديه ، سفلى^(١) كما سفلى فرونسكى حينما جردته كبرياء كارينين غير المتوقعة من فكرته عن نفسه ، ومثل فرونسكى ، يكون حافزه الأول أن يقتل نفسه . ولكنه حينذاك يتذكر باشنكا ، وهى فتاة كان قد عرفها منذ أن كانت طفلة ، «فتاة ناحلة صغيرة ذات عينين واسعتين وديعتين ، ووجه هلوع حزين» ، كان هو واصداؤه قد اعتادوا أن يسخروا منها ، وكان قد قابلها مرة أخرى لفترة قصيرة فى أثناء وجوده فى ديريه بعد أن كانت قد أصبحت أرملة - «ما زالت كما كانت ، وليست بلهاء تماما ، ولكنها تافهة معدومة الأهمية ، وجديرة بالشفقة» . ويقرر من فوره الذهاب للبحث عنها . إن وصف لقائه مع باشنكا مثير للشجن بصورة خارقة للعادة فهو مثل ذلك اللقاء الذى جرى بين كورد بليا ولير^(٢) . إن تولوستوى يحمل تقوى باشنكا ، واحتياجها لأى احساس بنفسها ، بأسلوب مثير للعواطف كما يفعل مع أليوشا جورشوك فى إحدى قصصه الأخيرة القصيرة جداً ، فهو يستطيع أن يصفها ، كما يستطيع الأب سرجيوس أن يؤدى دورها ، لأنه يكون «مثل» باشنكا ، يلقي بنفسه فى هذا الدور الجديد . «عشت من أجل الناس بحجة أنى أعيش من أجل الله ، بينما هى تعيش من أجل الله متوهمة أنها تعيش من أجل الناس» .

عند هذه النقطة يبدو أن تحكم تولوستوى الخفى البدهى^(٣) فى طبيعة سرجيوس ينفصل عن الرغبة ليعطى درساً أخلاقياً ، ويؤكد التغير العظيم الذى طرأ على سرجيوس حينما رأى إلى أين قد أدى به كبرياؤه . والحقيقة أنه حين يقف فى زى القرويين برأس عار أمام جماعة من الخاصة^(٤) يستجدى الصدقات لمصلحة اخوته المسئولين ، يشعر دون ريب بما يتطلبه موقفه منه ، وكأنه يقف فى ساحة العرض العسكرية فى بطرسبرج ، أو يستقبل العابدين الخاشعين فى صومعته الرهبانية . وحتى حينما ينتهى سرجيوس من العمل عند فلاح فى سيبيريا لا تواتيه الفرصة لكى يهرب من نفسه . إن القصة تؤيد فى تزمّت قيود الطبيعة عند النقطة التى يتطلب فيها تولوستوى^(٥) «منها أن تتوقف وتسمو فوق الوجود المادى . أن هذا هو الذى يعطيها تأثيرها فىنا ، والتى من المحتمل أن تكون السبب فى ثوران دستوفسكى المدوى وقد قرأ مؤلفات تولوستوى المتأخرة --- «لا لا ! --- إنها ليست على هذا الغرار على الإطلاق !» .

(١) سفلى : سفالة : خَسٌّ وتُنْزَل .

(٢) الحقيقة هى أنه ينبغي القول بأن تولوستوى قد لمس على غير رغبة منه ، صميم مسرحية «الملك لير» فيها بعد فى هذه القصة . ان الوهم يبقى ما بقيت الحياة .

(٣) مدرك بالحدس أو البداهة .

(٤) أبناء الطبقة العليا ، الأعيان .

(٥) القصة .

إن العمل العاق في القيام بدور عميل^(١) تولوستوى في القصة يقع بثقل خاص على شخصية بوزدينشيف بطل رواية «سوناته كرويتسر» . إنه يراد على أن يعبر عن وجهات نظر تولوستوى ، ولكن بعنف باثولوجي^(٢) وبخصوصية^(٣) يتفرد بها فرضاً . إن الأمر يبدو وكأننا قد عرفنا أن شكسبير كان يكره الجنس ، ولكن ليس إلى الحد الذي كان يكرهه به هاملت ، وأنه كان مشتملاً من الجنس البشرى ، ولكن ليس بالصورة المثيرة التي كرهه بها تيمون^(٤) . إن تولوستوى لا يستطيع أن يحرر بوزدينشيف ولا أن يختبئ خلفه . إن الخطأ التقني في القصص ، الملحوظ في «سوناته كرويتسر» أكثر مما في القصص الأخرى ، هو أنها تستخدم تقنية تستهدف البساطة والصراحة بدون أى انسلاخ^(٥) معادل .

وحينما يعترض الـ «آنا»^(٦) في سوناته كرويتسر «قائلاً : إنه إذا ما كانت «آراء بوزدينشيف تمارس فعلاً ، فإن الحياة سوف تنقرض ، يجب : «ولكن لماذا نعيش ؟ . أن الحياة إذا ما كانت بدون هدف ، وإذا ما كانت توهب لنا من أجل الحياة ، فلا مدعاة هناك للعيش . «ومن الواضح أنه قدر هذا الرأي تقديراً سامياً» . وهكذا فعل تولوستوى بمعنى من المعاني ، ولكنه يعزو المناقاة الصريحة للعقل في اعتزازه بهذا الاعتقاد إلى بوزدينشيف السيئ الحظ . ليس هذا هو «ازدراء الذات الروسى أصلاً» الذى جعل بيير شخصية فائنة جداً ، وجعل صلته بالمؤلف الذى خلقه ناجحه جداً . إن عملية تجسيد بوزدينشيف التدريجية بينما ترتفع القصة نحو الذروة ، وصيرورته - في النهاية -- شخصية مؤثرة على هذا النحو ، تجعل هذا الاستعمال التولوستوى له يبدو بصفة خاصة ذا أثر مؤذ للأعصاب والمشاعر . فحينما يشجب الأمير أندرو الزواج لبير ، أو حينما يحاول ليفين أن يرى عبثاً ما الذى يجعل سفييا زاهسكى ينقر بأصابه ، ندخل تدريجياً وباضطراد في حوار حقيقى ، وتبادل بين شخص وآخر ، مناقشة مألوفة - وإذ كان ذلك هو دليل الألفة فإننا نعرف أن تولوستوى سوف يوجه لنا الخطاب حالاً بشخصه بالذات . ولكن الحوار الدرامى هنا طنان ومصطنع ، وبراعته تتبدد إلى حد كبير .

إن كل الزيجات عند تولوستوى ، سواء أ جاء وصفها سابقاً لزواجه هو نفسه أم لا حقاً له ، كما نشعر ، زيجات متشابهة - لا زواجه هو ، ولكن الزواج المثالى . فهو يقدم

(١) وكيل او ممثل .

(٢) مرضى .

(٣) الخصوصية : كون الشيء متميزاً أو فريداً أو غير مألوف .

(٤) بطل مسرحية تيمون أثينا لشكسبير .

(٥) انزعال .

(٦) ضمير المتكلم المفرد الذى يتحدث في الرواية .

زواجية^(١) الزواج أكثر صراحة وشمولاً من أى كاتب آخر . وهو فى «سعادة الأسرة» يتصورها ، أما فى «الحرب و السلام» و «أنا كاريننا» فيصفها ، وفى «سوناتا كرويتسر» يشجبها . إن كل شىء يعتمد على وجهة النظر ، فإن كثيراً من أحداث القصتين كان من المحتمل أن يقع فى الروايات - وحققا لقد وقع - ولكنه لم يكن قد عزل وركز عليه . أن أندرو والأميرة الصغيرة ، وبير وهيلين ، وأنا ، وكارينين ، وفرونسكى - هؤلاء جميعاً قد مروا بتجربة ألوان التحرر من الوهم نفسها : الغيظ ، والغثيان ، والاذعان ، كالشخصيات التى فى القصص ، ولكن لم يكن بوسعهم أن يظلوا على هذه الحالات العقلية زمناً طويلاً للحياة - الرواية - جرفتهم ، مبددة انطباعاتهم ، خالقة انطباعات جديدة ، ومعيدة أياهم إلى حالهم بدون أن يكونوا واعين وعياً كاملاً بهذا التكرار . إن عملية القصص ليست عملية حية بهذا المعنى بل بمعنى عقلى . مثل كثير جداً من القصص الكثيرة المعتادة التى فيها عنصر قوى من الجثام وأحلام اليقظة كليهما .

إنى أفكر فى الهروب منها ، أختبئ ، وأذهب إلى أمريكا . وأذهب إلى حد الحكم على كيفية التخلص منها ، وكى سيكون ذلك رائعاً ، وكيف أوجد ارتباطاً متحدداً بأخرى ، بامرأة جديرة بالأعجاب --- مختلفة تماماً

إن معظم الرجال المتزوجين ، والنساء ، كان عليهم أن يذعنوا لأحلام اليقظة التى تراودهم بين الفنية والفنية مثل تلك الأحلام التى تستغرق بورد ينشيف . هذه هى القوة التى تستهدفها القصة - أن ترغب الفرد على أن يقر ، أن يعترف بأن صدره يرجع صدى ، وأن بعض القوة توجد فى جدال بوزد ينشيف بأن كل الزيجات متشابهة فى السر . ولكن إصبع الاتهام يخفق فى أن يبلبل أفكارنا بقدر ما يريد . ومن أجل شىء واحد ، فإن مثل هذه النزوات تحدث غالباً لمعظم الناس أكثر مما تلح عليهم بشكل مفرط يستبد بهم إلى درجة غير سوية ، وهناك نقطة ضعف أشد خطورة : ألا وهى أنه يوجد خلف حلم يقظة بوزد ينشيف حلم آخر -- حلم يقظة تولوستوى نفسه . إن تولوستوى يطلق لنفسه العنان وبدلاً من أن يكون عنصر من الانغماس^(٢) الذاتى فى العرض . إن الواقعية التى يصف بها عملية القتل لا مكان لها هنا بصفة خاصة . ومقاومة المخصر^(٣) ، وغمد الخنجر الذى يسقط خلف الأريكة ، والتفكير «يجب أن أتذكر ذلك والأفانه سيفقد» -- هذه هى الواقعية لحلم اليقظة الذى يقصه الإنسان لنفسه ، وهو جدير بالمحاكاة إلى درجة عظيمة . أن أى كاتب مثير مؤهل لأن يكون مساوياً لتولوستوى فى هذا الحقل من حقول النشاط العقلى .

(١) صلاحية الرواح

(٢) إطلاق المرء العنان لأهوائه ورغباته وشهواته .

(٣) الكورسية (فى العامة والأصل الفرنسى) وهو مشد نسوى للحصر والردفين .

ومع ذلك فنحن ما نزال على الصراحة القديمة --- أن تولوستوى ينقل إلينا عدوى الرعب التي تثيرها الفتازيا فيه ، لأن لدى معظم الناس وسيلة آمنة نسبياً يطلقون بها انفعالاتهم بحيث لا يراهم الآخرون . ولدينا شيء ما من الشعور نفسه بالرعب في وصف ديكنز لمقتل نانسي في رواية «أوليفر توست» ، وفي دستوفسكى لمقتل ناستاسيا فيليبوفنا في «العبيط» ، ولكن ديكنز مبهوراً أكثر منه مذعوراً - لقد كان مشهده المفضل هو القاؤه^(١) على مسمع من الناس ، وكان يثيره عادة إلى درجة الجنون المؤقت - بينما يكون خيال دستوفسكى دائماً على قدم المساواة مع كل ضرب من العنف . وفي الثلاثة جميعاً نشعر بضغط انشغال الفكر المسبق - الشائع في قصص القرن التاسع عشر - بجريمة القتل بوصفها فعلاً جنسياً ، ولكن يبدو أن تولوستوى وحده أصبح واعياً كاملاً إذ هو يصفها بالمباينة بين الفتازيا المعزولة للقاتل و الأخرية المحزنة لضحيته^(٢) . أن زوجة بوزدينسيف ليست - مثل نانسي وناستاسيا - قتيلة طبيعية يبدو أنها ترضى بالجو الذي أحدثه القاتل وخالفه . أنه لمن الأهمية بمكان أن إحياء نورمان^(٣) ميلار لجريمة القتل العمد المتصورة كفعل جنسى ، «في روايته «حلم أمريكى» ، تتبع نمط ديكنز ودستوفسكى ، لا نمط تولوستوى .

وتظهر في الذروة - كرها لا طوعاً - الحجة الحقيقية «لسونات كروتسر» وقد أثقلها النقد الساهر العنيف الذي يسرف فيه من خلال بوزدينسيف . أن الجنس فعل مكروه في الغالب ، حتى في الزواج ، وتحقيقه يشبه جريمة القتل في عدم اكتراثها بحقيقة كائن آخر منفصل مستقل . إن الغيرة والكراهية «لهما قوانينهما الخاصة» ويتطلبان ذروتها في تصلب وعناد مثل الرغبة الجنسية . وبعد الذروة فحسب يصل بوزدينسيف يقينا إلى الوعي المنبهر بأن زوجته ، برغم كل شيء «إنسان آخر» .

وحيثما تستيقظ ناتاشا في الليل بعد الجلاء عن موسكو في رواية «الحرب والسلام» لترى الأمير أندرو الجريح ، تقول : «اغفر لى» . «وكان وجهها ، بشفتيها المتورمتين ، أكثر من قبيح - كان رهيباً» ، ولكن الأمير أندرو يرى أن الغيرة التي استبدت به وأقلقته على نحو غير سوى على امتداد شهور لاصلة لها بحقيقة ناتاشا . وحيثما يرى بوزدينسيف وجه زوجته - وكأنه يراه للمرة الأولى - مصاباً بالرضوض والكدمات ، ومتورماً حيث ضربها ، يقول هو أيضاً : «اغفر لى» . ولكن كان حسبها أن تنظر إليه «وقد انطبع على وجهها تعبير الكراهية

(١) كان ديكنز أول من استحدث قاعات القراءة العامة التي يؤمها العامة كما كانوا يؤمون المسارح حيث يستمعون إلى المؤلفين وهم يلقون قراءات كتبهم .

(٢) كون الشيء شيئاً آخرًا ومختلفاً - شيء آخرًا ومختلف .

(٣) الكاتب الأمريكى المعاصر ورائد «الهيبيز» آخر أعماله رواية طويلة جداً انجزها في عشر سنوات عنوانها «أمسيات فرعونية» .

الحيوانى البارد القديم» . إن الرعب النهائي لفعلته لا بد وأنه قد ألقى بها بعيداً عن احتمال التعرف عليه ، كما يتعرف هو عليها الآن . وفى نهاية القصة يصعد الراوية إلى بوزد ينشيف فى عربة سكة الحديد ليودعه .

وسواء أكان نائماً أم أنه ادعى النوم ، فإنه على أية حال لم يتحرك . ولمسته يدي فأزاح الغطاء عن وجهه ، واستطعت أن أتبين أنه لم يكن نائماً .

قلت وقد مددت يدي : «وداعاً» فأعطاني يده ، ورفت على شفثيه ابتسامة خفيفة ، ولكن بصورة تبعث على الشفقة والرثاء بحيث أنى استشعرت الدموع تطفّر من عيني .

«نعم ، اغفرلى --» هذا ما قاله ، وهو يردد الكلمات نفسها التى ختم بها قصته .

إن الكلمة «اغفر» لتكاد تكون فى اللغة الروسية مثل «وداعاً» . فمئذ أن حرمه موت زوجه من الإدراك والغفران ، فعليه أن يلتمسهما كليهما من الغرباء .

إن خاتمة «سوناتا كرويتسر» تهز مشاعرنا من الأعماق : أما خاتمة «السيطان» فلا تثير مشاعرنا البتة . فسواء أكان من الواجب على البطل أن يطلق على نفسه الرصاص أم على عشيقته القروية - جرب تولستوى كلتا الخاتمتين - فإن الأمريكاد ألا يكون ذا أهمية : فإن كلا منهما تساوى الأخرى فى كونها مقبولة ظاهراً وغير مرضية . لأن أيوجين آرئينيف (المقطوع الصلة بالبطل الذى يحمل الاسم نفسه فى قصة «الصبا والشباب») لا يهرب أبداً ، كما يفعل بوزدينشيف ، من دور العميل التولستوى . «فاذا ما كان آرئينيف ملتبس العقل» ، هكذا يقول لنا تولستوى --- «فإن كل شخص فى الحالة نفسها» . هذا (الكل شخص) الذى ينذر به الكتاب يختفى فى نهاية «سوناتا كرويتسر» حيث يكون انعزال بوزدينشيف هو الذى يؤكد نفسه بصورة مثيرة للأشجان إلى حد بعيد . إن آرئينيف لا يصير شخصاً أبداً ، بل هو أبعد ما يكون عن أن يكون (كل شخص) . إنه ليشدهنا - إلى حد ما - كمخلوق عاثر الجلد بصورة فذة ، مثل سكير . وفى معظم الناس يكون الإغراء على ارتكاب الفحشاء ، مثل الإغراء على الاغراق فى الشراب ، قد يستسلم له الإنسان أحياناً ولكنه على الرغم من ذلك يمكن كبجه . ففى المزاج الذى كتب فيه تولستوى «السيطان» كان يفضل أن يرى (كل شخص) كسكير على أن يراه كشارب عاقل يسرف فى بعض الأحيان فى الشراب .

إن إحدى مشكلات «السيطان» هى حجمها - فهى قصيرة جداً بحيث لا تنفى ببسط كامل لبعض المادة التى بها . ومرة أخرى ، ربما كرها ، لا طوعاً ، يجعل تولستوى زوجة البطل - بقدر عظيم جداً - أكثر حقيقة منه - (فهى) لا تزد على أن تظهر مغزى القصة . ولكن وجودها يهدد ببناء أساس صلب للحياة التى تتعارض مع سرعة الحكبة الروائية الخاطفة .

وعلى الرغم من الكثير الذى يتوقعه من حياته ، فإنه لم يتوقع قط أن يجد فيها ما وجده فعلاً . . . نشوات الحب -- ولو أنه حاول صنعها -- ، لم تحدث ، أو كانت ضئيلة جداً ، ولكنه اكتشف شيئاً مختلفاً كل الاختلاف : أنه لم يكن أكثر حبوراً وسعاد فحسب ولكن الحياة أصبحت أيسر عيشاً له ، ولم يعرف لماذا وجب هذا أن يكون على هذه الوتيرة ، ولكنه هكذا كان .

هذا النوع من اكتشاف بيبير أو ليفين ، أصبح مألوفاً جداً من شفافية الروايات المتمهلة ، التى تتعارض مع سلوك أرتينيف التالى ، وكان من المحتمل أن يشعر بيبير أوليفين بحافز طاع ليهاجما مكنم فتاة قروية - ولو كانا قد فعلاً ذلك ، لا كتشفت الأمر ناتاشا أو كيتى ولحدث عراك مروع يقيم الدينا ويقعدها ، ولطافت أفكار الانتحار بالرؤوس بوصفها ملاذاً من «الموقف الذى لا يحتمل» ، ولكن - كما هى الحال فى بيت آل أوبلونسكى - كانت الأحوال ستعود فتهداً . إن كل عمل تولوستوى الاغرائى يساعد على اثبات أن ضرورات الحياة - مثل الأيكة ذات أشجار البلوط المتشابكة الأغصان التى يشبه بها الحياة الروسية وانظمتها - تكاد لا تنزع - إلا بالنزير اليسير - بدوافع اللحظة . إن الإدراك المفاجئ بأن الحياة الأسرية جحيم ، وأن الإنسان يريد أن يغازل لا زوجته ولكن فتاة فائنة ما - ليس له فى منظور^(١) الروايات الواسع أهمية عظيمة . أما فى «الشيطان» فإن تولوستوى يصمم على أن يجدها كذلك . إن «الشيطان» هى العمل الوحيد الذى تفحم فيه تجربة تولوستوى نفسها على شكل غير ملائم ، والعمل الوحيد الذى نستطيع فيه أن نناشد معرفتنا بتلك التجربة صحيحة لتحقيق فى فنه . لأنه إذا ما كان أرتينيف هو تولوستوى وهو (كل شخص) ، فلماذا لم يقتل نفسه (تولوستوى) بسحق جمجته أو بسحق جمجمة الفتاة المليحة التى خيلته فى باسانيا^(٢) بوليانا ؟ إن هذه لم تسهم فى الحقيقة بأى شىء حاسم فى قضية زواجه الزاخرة بالأعمال البطولية كقصة أى زواج آخر .

إن التزييف الذى يبلغ القمة فى القصة هو إقصاء الزوجة المتعمد . فمن كونها شخصية ذات أهمية وامكانية ، تنتقص ليزا فى النهاية إلى مجرد شخص تافه فحسب ، لا شأن له فى ميلودراما^(٣) . «فهى لم تستطع قط أن تدرك» لماذا حدث بينها وبين زوجها ما كان قد حدث «إن تولوستوى يسقط كل حجم العلاقة بينها وبين زوجها ، ويجعل انتحاره يعتمد على الفرصة ، وهى أنه ربما كان قد أخبرها عما هو خطأ » إذا لم تكن الممرضة قد دخلت فى غير

(١) مظهر الموضوع كما يتبدى للعقل من زاوية معينة .

(٢) اسم المكان الذى كان يقيم فيه تولوستوى فى تلك الفترة .

(٣) الميلودراما : المشجاة = تمثيلية عاطفية مثيرة تعتمد على الحادثة والعقدة أكثر مما تعتمد على تصوير الشخصيات

وقتها في تلك اللحظة . » ان الحظ العاثر أبعد من أن يكون مثيرا للمشاعر ، وذكركنا كيف يغيب هنا الضرب من القول « انه ربما كان » مناسباً - سخريات توماس^(١) هاردية - من أحسن اعمال تولوستوى ، على الرغم من أنه يفيد فائدة أكثر اقناعاً منها في القصة المبكرة بوليكيوشكا .

٢

غالباً ما توجد عناصر غير متكافئة في قصص تولوستوى ، حتى لكان مثالا أرغم على أن يضيف أعضاء مصغرة إلى جذع^(٢) عظيم . وهذا المبدأ «اجعلها صغيرة» أحد المتاعب في قصة «سعادة الأسرة» . والآخر هو فكرة تولوستوى في الاستعارة من رواية «جين إير» ، التي كان قد قرأها وأعجب بها : أنثى تقوم بدور الراوية . إن حيوية شخصية جين^(٣) إير تتبع من كونها بقوة قاصرة عليها وحدها هي نفسها ، فلا تدخل تغيير الأوضاع الخيالي . ان تولوستوى يرغم راويته ومركز الوعي أن تكون نمط الفتاة المثالية التي يشعر بأنها هي التي تناسبه ، بينما هو نفسه يتخذ - إن جاز التعبير - موقف روتشستر^(٤) . يجعل نتيجة هذه الصلة ذات الوجهين أن تفتقر البطلة إلى طبيعية وقوة بطلات تولوستوى العظيمة اللاتي كن حصيلة التقيد بالقاعدة بينما البطل هو الشخص الوحيد من بين الشخصيات الناطق بلسانه الذي يسترعى انتباهنا كمتزمت^(٥) . وبالاعتماد على مفهوم من الأدب ، بدلا من الاعتماد على عمليته الشخصية الأكثر صراحة وخلقا ، يبقى تولوستوى مع الأدب أكثر مما يبقى في حياة الفكرة المستعارة وحينما تدخل البطلة المجتمع الراقى في بطرسبرج لا يعطينا أحد انطبعا حقيقيا عن صورته - لا يوجد متسع للوصف التولوستوى لخلية الرقص .

بدا لي أني كنت المركز الذي يدور حوله كل شيء ، وأنه من أجل اضيئت هذه القاعة العظيمة وعزفت الموسيقى ، وان هذا الحشد من الناس قد تجمع ليثنى على .

إنه لما يلقي ضوءا هنا أن تولوستوى لا يستطيع أن يفعل هذا المنكر من غير أن يتعرض لعواقبه الوخيمة : فلا فائدة ترجى من أن يكون موضوعه في القصة ليس تاريخ عرض

(١) نسبة إلى توماس هاردى (١٨٤٠ - ١٩٢٨) الروائي الانجليزى الذى كتب مجموعة من القصص القصص

اطلق عليها «سخريات الحياة الصغيرة»

(٢) جذع التمثال .

(٣) بطلة الرواية التى تحمل اسمها من تاليف شارلوت بروننى الكاتبة الانجليزية ، وظهرت في عام (١٨٤٧)

(٤) بطل رواية : جين إير .

(٥) المتمسك حتى الازعاج بالمبدأ او الواجب او السلوك الحسن مع ازدهاء بالنفس واحتقار للآخرين .

للأحداث في الأسرة وفقا لتسلسلها الزمني ولكنه دراسة سيكولوجية - وتبقى الحقيقة وهي أنه لا يستطيع ، كما استطاع بوشكن أو تورجنيف ، أن يوحى بكل ما يتعلق بحفل راقص بروح جملة واحدة . فلزام عليه أن يكون له متسع لذلك - متسع ليحصى الضيوف والرقصات وربلات^(١) سيقان الرجال واكتاف النساء قبل أن يتمكن المشاهد من الظهور أمامنا . وبدلا من مثل هذه الشفافية يحاول في «سعادة الأسرة» أن يعطينا (جوا) - شيئا مختلفا تماما . وربما كان هذا الجو الشعري الذي يجري في عروق تورجنيف هو الذي جعل تولوستوى يشجب «سعادة الأسرة» حالما كتبت وحتى بأكثر من اشمئزازه المؤلف لواحد من أعماله المكتملة .

والحقيقة أنه مع ذلك كان لجو «هذه الوصمة القذرة» كما أطلق عليها - سحر عظيم . فنحن نذكر وصف مجيء الخريف ، بما فيه من ثمر غبيراء^(٢) الحابلين المتدلى الأحمر اللون ، والمتغضن على الأغصان الرطبة .

سرنا على طول الممشى فوق الجذامات^(٣) التي يطرقها الناس ويدوسونها باستمرار وكانت أصواتنا وأصوات وقع أقدامنا هي الأصوات الوحيدة . وعلى أحد الجانبين كانت الجذامات الضاربة إلى السمرة تمتد فوق غور حتى أكمة بعيدة مجردة من الأوراق ، وعبره على بعد ما كان فلاح يحرث بدون أن يحدث ضوضاء ، شقة^(٤) كانت تتسع باضطراد كلما امتدت .

وعلى الرغم من التفاصيل العظمى لتولوستوى ، وخبرته وسعة اطلاعه ، فإن هذا يشبه في روحه وطابعه تصوير مناظر الشتاء الطبيعية الرائعة في رواية «أدولف» للكاتب كونستانت^(٥) . إنها تمتاز بالركة الشديدة التدقيق في التفاصيل لشكل الأقصوصة^(٦) الطويلة ، ومختلفة جدا بالنسبة لنوبة الطبيعة الفجائية العارضة البهيجة في بقية تولوستوى ، التي تشبه بطل «الصبا» يقبض على اغصان شجرة الكرز المبتلة بعد العاصفة الرعدية . فإننا نشعر ، كما هي الحال مع معظم الأقصوصات الطويلة الناجحة ، بأن الكاتب يصوغ شيئا ببناء سرى ممتع لخياله ، أكثر مما هو يتذكر ويعيد الخلق من تجربته الكاملة العاطلة من الفكر .

(١) الحمام : سمانة ساق الرجل .

(٢) ثمر احمر يشبه التوت .

(٣) الجزامة : ما يبقى من الزرع بعد الحصد .

(٤) مساحة أو قطعة ارض طويلة ضيقة .

(٥) بنيامين كونستانت (انظرا فهرس الاعلام)

(٦) ضرب من القصة الخيالية الثرية اطول من القصة القصيرة وأكثر منها تعقيدا ويطلق عليها الرواية القصيرة .

إن بطل «سعادة الأسرة» يرتاب في فكرة الحب ولا يثق فيها ، ولكنه يؤثر السعادة الهادئة لحياة الأسرة . إن الزواج من الراوية ، ماشا ، يحمله على أن يعشق حقا ، ذلك الضرب من العشق الذى يجعلها «يضحكان مبتهجين حالما يرى أحدهما الآخر» . ولكن «ماشا» شابة ، وتحتاج إلى تجربة شخصية لكل سفاسف الحياة يرى زوجها أنها يجب أن تتوافر لها ، ويرى أيضا أن صلتها الحميمة يجب أن تنتهى ، وإلا فإن تفتيحها على مسرات المجتمع ستكون شديدة الإيلام له بحيث لا يستطيع احتمالها . ويردد السطرين الأخيرين من قصيدة ليرمنتوف «الشراع» .

ولكنه دائما متململ ، يتطلب عاصفة ،

وكأنه فى العواصف تأتى راحته .

إن «ماشا» تجد راحتها حقا فى مثيرات المجتمع الراقى ، «التي أصبحت عادة واحتكرت قدرى على الاحساس» . على أن استرداد زوجها لصدقاته الحميمة يشقيها ، مع أنها لم تعد فى حاجة إليها ولا تعتمد عليها . وتكاد تستسلم لقبلات ملتبهة من كونت ايطالى - وهو شخصية مسرحية بصورة تلفت الأنظار ، وتقول فى اعتقاد «دع عواصف التعاسة تهب أكثر فأكثر فوق رأسى» . وفى النهاية ، فى البيت الرفي مرة أخرى ، بعد عاصفة صيف رمزية ، يجرى بينها وبين زوجها حديث من تلك الاحاديث القديمة الصريحة ، ويخبرها بأنه لا فائدة ترجى من أن تطالب بعودة تلقائيتها المتبادلة : «إن كل وقت من أوقات الحياة له لونه الخاص من الحب» ، وبأنها الآن يجب أن يسعدا بطريقة أخرى .

إن تولوستوى بوضعه نفسه فى مركز الزوجة يظهر قدراته الرائعة على الحدس والإدراك ، ولكنه يظهر أيضا كيف يريد أن تستجيب وتشعر ، ويعبرها قوته التحليلية من أجل العملية . إن ناتاشا لم تصدر حكمها على زوجها ، ولكنها لم تعرف أنها لم تفعل : تصف ناتاشا كيف تشرع فى اصدار هذا الحكم بدقة عظيمة لكى ترثى له . إنها تشعر مع الصديق الذى تثق به ، وقد جلسا للحكم معا على زوجها ، و«الآن قاس كل منهما الآخر بمقياس الآخرين» . وكان تولوستوى حتى قبل الزواج - يدرك ادراكا جديرا بالنظر أكثر صلاته الحميمة أهمية وأشدّها خطرا ، فى لحظات متعته التى لا مبرر لها . إن شعور «ماشا» فى العربة المظلمة بعد حفل الزفاف بأن «حبها قد تلاشى ، وتحلى عن مكانه لشعور بأمانة»^(١) الجسد والهلع ، حقيقة مزدوجة ، تنشوف إلى تجربة الأمير أندرو وليفين ، وهكذا تكون

(١) يكبح الشهوات أو يقهر الجسد بالتعذيب الذاتى .

حال اللحظة حين ينظر كل منها إلى الآخر بعد مشاجرة ثم انفجران ضاحكين . ان تولوستوى قد أوتى موهبة الكشف عن دخيلة الزواج بدون أى أثر من العاطفية^(١) - بل أكثر سؤا - من الفطنة وتهنئة الذات .

إن مآثرة «سعادة الأسرة» ليست - هذه المرة وحدها في تولوستوى - في شخصياتها ، الذين لا تتوافر لهم الفرصة لكى يصبحوا إحياء تماما ، ولكن في تحليلها لسبل وسائل الاتصال في أى زواج . وانه لمن الغريب غرابة كافية أن دراسة مشابهة لم توجد في الرواية الغربية ، وكان مثل هذه الوسائل للاتصال يمكن أن تؤخذ كقضية مسلم بها وتعالج طبقا لتقاليد محددة جيدا . ففى مؤلف جوته «أقارب من اختيارنا» مثلا ، الذى صرح تولوستوى في وقت ما بأنه موضع إعجابه ، ترسم وسائل الاتصال كعملية بيروقراطية - وقد توافر للرواية الانجليزية في زمن تولوستوى كثير من الأزواج والزوجات الذين كانوا يراقبون بعنف أو بطرف (آل براودى وآل ميكاوير^(٢)) ، أو كان المفروض أنهم في حالة سعادة زوجية محجوبة عن عين الكاتب . ولكن الروسيين - وهم تقليديون في هذا كما في الشؤون الأخرى - بدا أنهم يأتون وينظرون إلى ما يحدث حقا بتعاطف صريح عملي ، وكأنه واحد من امتع الأشياء التى يستطيع الروائى أن يلاحظها .

كما أن تولوستوى لم يكن أول من يفعل هذا . وعلى الرغم من أنها نشرت مسلسلة في مجلة قبل ذلك بعشر سنوات فان «تاريخ الأسرة» لسيرجى آكساكوف كان قد ظهر في شكل كتاب في عام ١٨٥٦ ، أى قبل أن يكتب تولوستوى «سعادة الأسرة» بعام أو عامين فحسب وربما يكون الكاتب الاصغر سنا قد جرب هذا التأثير - وربما على غير وعى منه - للصورة القلمية المتضمنة زواجا لا ينسى . إن آكساكوف لا يتمتع بالشفافية التولوستوية - إذ توجد «قشدانية»^(٣) خاصة ، كما يقول بيرسكى ، في أسلوبه الجزل الهادىء الروسى - ولكن إذا ما كان الحديث عن التعاطف وقوة اختراقية نفاذ البصيرة فلا شىء من النوع نفسه حتى في رواية «الحرب والسلام» أو «أنا» يفضل وصفه للعلاقة بين الزوجين الشابين اللذين كانا في الحقيقة أباه وأمه هو نفسه . وعلى الرغم من أن أسكاكوف لا يخفى الحقيقة ، فنحن لا نشعر بأن «تاريخ الأسرة» يكون سيرة ذاتية ، وتذكر تعليق تولوستوى أن لا شىء من الأعمال النثرية الفذة في تلك الفترة ينطبق على الشكل القصصى أو على أية فئة أخرى .

(١) النزعة إلى التأثير بالعاطفة دون العقل ، مفهوم عاطفى إلى حد مفرط .

(٢) انظر ديفيد كوبر فيلد تأليف ديكتر .

(٣) القشداى : الشبيه بالقشدة مظهرا وقواما .

إن الخليط من التقوى والموضوعية التي يصف بها اسكاكوف أسلافه يشبه - بصورة لافته للنظر - وصف تولستوى في رواية «الحرب والسلام» - لجسده ، ستيبان ميخائيلوفتش ، الذي يمثل امامنا بالمقياس نفسه كالأمير بولكونسكى العجوز - ولكنه يرينا وحدة الزوجين اللذين كانا والديه وعدم قابليتهما للامتزاج احدهما بالآخر ، لا بالتحليل التولستوى ولكن بواسطة احداث عرضية طفيفة وملاحظات منتشرة خلال قصص متمهل . ويوحى هذا بالخطورة^(١) الخطيرة^(٢) للزواج بأكثر واقعية من «سعادة الأسرة» . وعلى الرغم من أنه مخلص اخلاصا قويا لزوجته الشبيطة الذكية ، فإن أليكس ستيبانوفتش يتمتع «بذهب الحساسية»^(٣) ولكنه لا يملك الصرافة^(٤) الصغيرة . ليس بمقدوره أن يعزز عرض الحب الذي به رمى نفسه أولا عند قدميها ليقسم أن «سعادته ستكون في تحقيق جميع رغائبها» . ان قوة مشاعره اظهرتها ، ولكنها لم تكن طبيعية فيه ، وعلى الرغم من مهارة صوفيا نيكولا ييفنا فانها لم تستطيع ادراك هذا . ان التناقض بين تصريحه وطبيعته الحقيقية العادية أثبت - كما يقول المؤلف ، بقوة تعدل قوة الكاتبة جين أوستن لو أنها كانت قد فعلت ذلك - أنه لا يستطيع أن يكفل سعادة امرأة . ولكن (الحب كان إحدى العواطف التي تحكم معبودته وشغلها الشاغل وعلى الرغم من أنها لم تفتن اليه ، فقد ساعدها في اتخاذ قراراتها) . إنها عمية عن قصوره العاطفي ، لأنها تشعر بأنها تستطيع أن تشكل كما تشاء . إنها على خطأ . فعلى الرغم من أنه يرغب في إرضائها في كل شيء فإن نزعة طبيعته لا يمكن تغييرها .

كان رجلاً عاجزاً عن تقدير إظهار المشاعر حق قدرها وعن التعاطف معه ، مهما يكن السبب الذي صدر عنه ، وهكذا أفزعته قوة إخلاص زوجته . كان يرهبها - كما كانت ترهبه - نوبات غضب أبيه العاصفة . إن المشاعر المفرطة تترك دائماً أثراً كريهاً في الناس الهادئين الذين لم تهتج عواطفهم : فهم لا يستطيعون التعرف على مثل هذه الحالة العقلية ، ويعتبرونها ضرباً من حالة مرضية يتعرض لها الناس في وقت ما من حياتهم أنهم يخافون الناس بمثل هذه الحساسية البالغة . والخوف يمتد للحب ، حتى حب الطفل لوالديه . وفيما يتعلق بالتفاهم المتبادل والتعاطف ، فإن العلاقات بين أليكسى ستيبانوفتش وزوجه ، تضاءلت شيئاً فشيئاً بدلاً من أن تتقارب وتقوى ، كما كان من المتوقع . وقد يبدو هذا غريباً ، ولكنه ما يحدث على هذا النحو في الحياة .

(١) الأهمية

(٢) الخطير : الحبل ، الكثير الاحداث .

(٣) رقة الشعور

(٤) فكرة القود .

وهذا ما يحدث ، ولكن من النادر ندرة خارقة للعادة أن يحول كاتب مثل هذه الصلة إلى عمل فني . أن تعاطف أسكاكوف وانعزاله كاملان . وسرعان ما تتحقق صوفيا نيكولايفنا - من أن زوجها مستعد لأن يموت من أجلها - «من أنه لا ينبغي لها أن تطالبه بمالاً يستطيع أن يعطيه» . ولكن هذا لا يشكل خلافاً . فهي لا تستطيع أن تكف عن طلب «رعاية حنون مخلص» ، وزوجها - حتى بعد أن أصبح على علم بزواجه وبدأ يفهم مطالبها - لا يستطيع أن يحمل نفسه على إرضائها . إن طبيعتها الحارة ، وتوقها إلى عاطفية متبادلة ، يدفعانها إلى استرضاء زوجها في حنان غامر منها بعد مشاحنة لم يكد زوجها يشعر بها ، وهو يجد في التجديدات التي تدخلها على الحب إحباطاً له ، مثل هذا الذي يسببه لومها . وعند كثيرين من الروائيين ، مثل ديكنز ، يشكل هذا مادة لكوميديا الشخصية ، التي ترى من الخارج ، أن فن أسكاكوف يعطيها حسن دعاية أكثر صدقاً وأشد تأثيراً .

لقد ذكرت الصورة القلمية التي دبجتها براعة أسكاكوف للزواج لأنها نظير للعلاقة الزوجية في «سعادة الأسرة» . إنها أكثر اعتدالاً من صورة تولوستوى ، ليست مرتبطة بنوع^(١) أدبي ، وتعنى بالناس الحقيقيين لا الافتراضيين ، وهي تتنبأ بصورة رائعة بالقوة والمنهج الذي كان على تولوستوى أن يعرضه في رواياته العظيمة . والحق أننا نكاد نستطيع القول بأن العلاقة بين أنا وفرونسكى - والتشابه أكثر وضوحاً أيضاً في المسودات البكرة - تكون تماثلاً مأسوياً للصلة بين الزوجين اللذين صورهما أسكاكوف . أن أسكاكوف نفسه كان قد حاول وأنتج أعمالاً كثيرة مصطنعة على الأنماط الأوربية قبل تأثير جوجول - كما رأينا في الفصل الأول - أظهرت له موضوعه الحقيقي - كان «سعادة الأسرة أيضاً شيئاً ما يشبه الطريق المسدود عند تولوستوى . فمثل أسكاكوف لم يكن في حاجة إلى المستقبل ولكن إلى الماضي - ماضيه وماضى أسرته وماضى روسيا لكى ينمى ويطور سجيته القصصية .

(١) نوع أدبي كالرواية والمسرحية والمقالة الخ .

الفصل العاشر

تراث تولوستوى . دكتور زيفاجو

مدونة أخرى ، وأخيرة

بوشكين ، بوريس جودنوف

وانطلقوا بغير أنقطاع ، ينشدون « الذكرى الخالدة » .

الدكتور زيفاجو

عمل أدبى حقيقى ، يقول فيه المؤلف ما يشعر بأنه يجب عليه أن يقوله لأنه يجب ما يتكلم عنه . . .

تولوستوى ، ما الفن ؟

إن اختباراً من لون ما للأدب العظيم هو معرفة كيفية استخدامه للماضى وكيف يعمل على الانتساب إليه . وتولوستوى من بين جميع المؤلفين - باستثناء شكسبير - أكثرهم سهولة وشمولاً فى اتسامه وولعه بالأحداث الماضية والتأمل فيها . وكلما زاد تفكير الإنسان فى مقومات « التولوستوية » ، زاد ظهورها على أنها محتواة فى مجال الزمن الهائل الذى نعمله باستمرار إلى الأمام ، إلى المستقبل ، بواسطته .

هذا الزمن لا صلة له بتاريخ حياته الخاصة . ونحن سعداء الحظ إذ نعرف القليل جداً عن شكسبير : أما عن تولوستوى فأنا نعرف قدراً أعظم بكثير . كان تشيكوف يعجب من حقيقة أن هنا كان أعظم الكتاب الروس يتحدث ولم يكن هناك أحد يدون ا كم كان الأمر مختلفاً مع جوته ، الذى حفظ من الفساد فى صحائف أيكريمان ومائة آخرين غيره ، والحق أن قدراً أكثر مما قد حقق تشيكوف قد حظى بالتدوين وعلى الرغم من أن الكثير منه يلقى ضوءاً على الموقف وينير السبيل ، فنحن نستطيع الاستغناء عنه بحق ، فإن روس القرن التاسع عشر العظام كانت لهم موهبة التعرف على ما يمكن الاستغناء عنه . وقد قال بوشكين (الذى أحرق صحائفه الخاصة) أنه سر لأن مذكرات «بايرون كانت قد دمرت . فكون

الإنسان يعيش ويكتب سيرته الذاتية كما فعل الروسيون وكان هذا خطة أسرية شائعة ، شيء : وكونه يكتب ملاحظاته عنها ، حتى يمتدح الخلف الكاتب وينصفه ، شيء آخر . أنها تطرح على بساط البحث موضوع الصداقة الذي نوقش طويلاً ، ذلك البعيع^(١) للمفسر نفسه بنفسه ، الموضوع الذي لا يخطر لنا ببال أبداً حتى ونحن نقرأ بوشكن وتولوستوى .

فلا يوجد رجال من نمط روسوفى روسيا القرن التاسع عشر ، ولا مؤرخون للنفس . وبدلاً من ذلك ، فإنهم يعيشون ويكتبون عن تاريخهم ، فلا هم يحولونه إلى «الماضي» - إلى نوع من الترس^(٢) القومى - كما فعل سكوت وأتباعه في إنجلترا ، ولا هم يحولونه إلى أداة للسياسة والأعلان كما يفعل الكتاب السوفيت حتى الآن . أنهم يرون أنفسهم بوضوح خارجاً للمألوف ، ومع ذلك ففي داخل الأسرة الروسية لم يمكن أن توجد سخرية لأنه لم يكن يوجد فيها أنسلاخ^(٣) . أن سخرية تولوستوى ، وتغريبها الأمور^(٤) ، وسيلة لمعالجة الأشياء التي تكون هزلاً وحماقة خارج الأسرة . ويتساءل بوشكن في خطاب له : «أين على أجد الهجاء ؟» . «لا توجد إشارة إليه في «أفيجيني أونيجين» السد الذي أقمته سوف يتقوض إذا ما لمست» ويقول بوشكن «أن بايرون هجاء حقيقى ، بلا شك ، لأنه لا يقيم مثل هذا «السد» هذا الدمج العاطفى للإنسان فى الأسرة القومية^(٥) دمجاً ينشأ عنه ارتباط وثيق . فالتيكوف^(٦) - شتشيدرين فى «أسرة جولوفليف» وجونتشاروف^(٧) فى «أوبلوموف» ، قد بدأ كلاهما روايتهما بقصد هجائى ، ولكن كما حدث فى قصة تشيكوف القصيرة «العزيرة» - كما يقول تولوستوى - ، فإن بطلى الروايتين كليهما - جودوشكا الذى لا يصح ذكره وأبلوموف المحزن - ينتهيان كما هو معروف عن بقية أعضاء الأسرة وكما أحبوا بالطبع . أن واحدة من المناسبات النادرة - حينها يكون أوبلوموف قلقاً وساخطاً - هى مقارنة خادمه للطريقة التي تعيش بها بطريقة «الناس الآخرين» .

(١) مصدر قلق أو ذعر

(٢) اتحاد احتكارى بين عدد من الشركات للحد من المنافسة .

(٣) الانسلاخ (عاطفياً بخاصة) الانفصال عن ، أو للانتهاء إلى ، أو عدم الارتباط أو الاتحاد بشيء .

(٤) جعل الأمور غريبة .

(٥) انه لدمعنى ومعزى ، ان هنرى جيمس قد اعترف بأن روح تورجنيف الذى اصبح غربى السمة والثقافة «ليست مطهرة تماماً من الهجاء» .

(٦) ميخائيل أ . سالتيكوف شتشيدرين (١٨٢٦ - ٨٩) و «أسرة جولوفليف» واحدة من اعظم الروايات فى الأدب الروسى وأقواها - وفيها يوجه المؤلف اهتمامه إلى الاضمحلال الأدبى فى هذه الأسرة الذى يبرزه عارياً عن كل شيء . (المترجم) .

(٧) احد عمد الرواية الروسية . له اعمال كثيرة وتحفته «أوبلوموف» نشرت فى مجلة «حوليات الوطن» عام ١٨٥٩ . تتبع خطى جوجول الواقعى ، وجارى طبيعة بوشكن الهادئة فأضحى واحداً من ملكوانا صبة التفاصيل الخارجية الصغيرة . وبقيت سمعته ذائعة بسبب هذه الرواية .

إن صيغة الفعل الماضى الناقص الروسى تصف ما يكون جارياً فى الحدث ، ونحن نشعر بهذه النزعة فى استمرار حدوث الفعل وعدم تمامه (كما أستهجين هاريسون) فى الرواية الروسية حينما يكون تولوستوى أو أسكاكوف يتحدثان عن أبويهما وأجدادهما - سواء كانوا حقيقين أم مفرغين فى قالب روائى - وكأنهم مازالوا أحياء ، وهذا يتاين مع التقليد الاستعادي^(١) لرواية الأسرة الإنجليزية - «منذ ثلاثين سنة مضت ، أيها القارىء ، حينما تبدأ هذه الرواية ، ألخ . ألخ . الأمر الذى يضع الكاتب خارج موضوعه ومع ذلك يميز له الانحراف عن الشكل أو القاعدة لما يحدثه ذلك من أثر مستحب فى نفس القارىء ، بنظرة رقيقة متروية أكثر مما يتاح للكاتب باستعماله صيغة الفعل المضارع . وفى الروايات الأسرية الأحدث عهداً ترى الأسرة من الخارج : الهاربون والابن أو الابنة العاقبة ، الذين يكون أنفصالهم وعقوقهم محتوى فى النهاية فى حقيقة أنهم يقومون بالكتابة عن الأسرة كما هى . «دون أن تطلب^(٢) متى خدمة . . . » أنظر إلى ما قد حررت نفسى منه . ولكن تاريخ الأسرة يجب أن يفهم على أساس الدخال ، وأن الذكاء والفن الملتزمين يجب ألا يظهر بمظهر الخالق نفسه والمختزن نفسه . إن ذكاء تولوستوى أو أسكاكوف التحليل لا يخطر ببالنا ، بوصفه قاصراً عليهما ولكن كجزء مما يصف^(٣) ، وجزء من الفطنة الكامنة المشاعة فى الحياة الواقعية قد يكشف عن نفسه كحيوية^(٤) وعمل فحسب . وهناك تعليق ينورنا فى هذا الجانب من حياة الأسر فى إحدى روايات أنتونى باول^(٥) .

إن الأشخاص الذين يولدون فى مثل هذه الدنيا غالباً مايكسبون إدراكاً غير وجدانى بالسوك الإنسانى ، إدراكاً يسمو فى بعض الأحيان على إدراك الأشخاص الأكثر أُنساً بالتبصر أو بالتفهم العاطف الظاهرى ، الذين لا تتساق عقولهم بالمزاملة المبكرة لتبادل الآراء المستمر فى نظام أجتاعى قديم متماسك .

إنه لمن المؤكد أن ضرباً من الأدراك غير المتعمد أو المقصود ، الذى يبدو أنهم لم يهتموا بتدوينه عن أنفسهم ، يميز كتاب الأسرة الروسيين .

(١) المتسم باستعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها .

(٢) وردت باللاتينية فى النص Non Servian

(٣) تعود على الذكاء التحليل .

(٤) المقصود بالعمل سلسلة الأحداث التى تشكل الأثر الأدبى .

(٥) باول ، أنتونى دايوك (٢١ ديسمبر ١٩٠٥ -) : كاتب روائى ، ولد فى لندن وتعلم فى إيتون وكلية بوليول ، أكسفورد . كانت روايته الأولى «رجال الأصل» (١٩٣١) ثم توالى مؤلفاته ، ويستمر فى إنتاجه حتى الوقت الحاضر .

إن العامل الملهم للتاريخ والأسرة في الوقت المناسب ، الذي يعتمد عليه الكتاب الروس سرعان ما تبدد ، ومعه «التولستوية» المتاحة لجيل الكتاب الأصغر سناً ، وأن أنواع الأعمال النثرية الروسية العظيمة للقرن التاسع عشر - كما يقول تولستوى - خاصة بها تماماً ، ولكن بنهاية القرن أصبح الأوروبيون يعترفون بالأدب الروسي على أساس متبادل . إن الخطبة^(١) الخلفية للأدب الأوربي قد توافرت ، والتكافؤ قد تحقق وأصبح لكل نوع من الرواية الأوربية أو القصيدة نظير^(٢) في روسيا . وبعد أن لحق الكتاب الروسيون بالتاريخ وجدوا أنه لم يعد في متناولهم . وعلى الرغم من أنه رائع وجائش كما يمكن أن يكون ، فإن الشعر والنثر الروسيين في ثلاثة عقود^(٣) من الزمان سبقت الثورة كانا يتسمان بجو الألفة لها ، وأن جميع التقنيات الجديدة للغرب تستعمل ، غالباً ، بحال أكثر إثارة وأعظم حماسة ، ولكن شيئاً واحداً كان مختلفاً ، على كل حال ، فإن عملاق العصر الذهبي كان مازال موجوداً هناك ، تقريباً كان شكسبير قد بقى على قيد الحياة ليقرأ كارليل^(٤) ، وسوينبرن^(٥) ، وشو . ويذكر تولستوى في كتابه «ما الفن ؟» كبلنج مرتين - الذي كان يتحمس له الرجال الجدد من مثل جوميليف وكوبرين - ويذكره بالازدراء الذي نتوقه ، ولكن ما يبدو فذا غريباً هو أن مؤلف «عفريت يوك هيل» لا بد أنه كان معروفاً لمؤلف «الحرب والسلام» لأنه أستشهد بقصيدة من نظم الكونت روبرت مونتيكيو - شارلس بروست - كمثال على انحطاط الشعر الحديث .

إن وجوده المستمر على مسرح الأحداث نفسه قد منع من بعض النواحي احتمال التعلم منه . أن آرتسيباشيف في رواية «سانين» يستخدم شيئاً مما في «البعث» من تقنية ، وأن أندرييف يجعل البساطة التامة في القصص المتأخرة خشنة إذ أبرز الانحراف الذي فرض مغزاها بالقوة ولكن دستوييفكي يعانى نوعاً من عملية الابتذال نفسها . وفي رواية

(١) خطبة ضخمة توضع في مؤخرة نار الموقد حتى تتواصل باستمرار .

(٢) شيء يشبه غيره شبيهاً شديداً .

(٣) العقد عشر سنوات .

(٤) توماس كارليل (١٧٩٥ - ١٨٨١) كاتب ومؤرخ انجليزى من أهم أعماله «الثورة الفرنسية» ، «خطابات وخطب كرمول» ، «فردريك الثانى» .

(٥) سوينبرن - الجونون شارلس (١٨٣٧ - ١٩٠٩) موسيقى ومصور وشاعر نجح في محاكاة الأوزان الشعرية ، لا الانجليزية وحدها ولكن اللاتينية والأغريقية والفرنسية ، وبهذه الموهبة تفوق على كل الشعراء الغنائيين .

(٦) تأليف راديارد كبلنج .

سولوجوب^(١) ، التي تحمل عن جدارة اسم «الشیطان الصغير» ، تهبط انحلالاته^(٢) إلى نفاهة كلية وحقد دون قياس أو وظيفة ، وتقدم البراءة بإثارة جنسية خفية تحاكي ساخرة مصدرها . إن قصة أندرييف «فی الضباب» تحاكي الهجاس الجنسي فی رواية «الشیطان» وسوناته كرويتسر بطريقة مشابهة . أن صور التقليد الزائفة ، والصفات الغريبة التي تظهر فیها تسترعى الانتباه ، هذه الأعمال أحدثت الآن على الرغم من هذا - نفس التأثير فی الجمهور الروسي القاریء ، الذي أحدثه أسلافهم العظام فیهم .

إن العلاقة بین قصص تشكیوف وقصص تولوستوی أعقد وأمتع ، وإن قصة تشكیوف «حیات» هی قصة كاتب من طراز تولوستوی وعلى غراره وفيها یصف تشكیوف - ببساطة تحمل الأقتناع الكلى - وحشة من یتخذ موقفاً خارج المجتمع بدلا من أن یعمل فی داخله وبواسطته ، إنه یلمع إلى أن البحث عن الحق یكون فی النهاية أقل أهمية من الحاجة إلى أن یؤدى الإنسان واجبه ویشق طريقه فی الحیاة . ولا توجد إشارة نقد لفكرة تولوستوی فی القصة ولكنها واحدة من أحسن المخاوف الخیالية من الفجوة بین تلك الآراء والعالم كما هو . أنه مما یوحیه لنا تولوستوی إجماع أصیلا ، إزاء الموقف الذى ظن فیة تشكیوف نفسه فی وعی تولوستوی وأغرق فی طابعه الشخصى .

إن ما هیه هذا الطابع عادة ، وكيف یختلف عن طابع تولوستوی ، یمكن رؤیتهما فی التباين بین قصة تشكیوف «نؤوم» وقصة تولوستوی ، التي تباریها قصرا وبساطة «الیوشاجورشاك» والتي یحتمل أنه كتبها - بعد سنوات عدة - فی أثناء وجود قصة تشكیوف فی ذهنه . إن الفتاة الخادم الصغيرة فی قصة «نؤوم» التي تكره على الكدح طوال الیوم ، والتي یظن إنها تهزى الطفل فی اللیل ، تقتله فی النهاية حتى تستطيع أن ترقد وتنام . إنها قصة تحلیللة رصينة هادئة : إن تشكیوف لا یخلق شخصية الفتاة الصغيرة كما یخلق تولوستوی شخصية الكادحة الفلاحة «الیوشاجورشاك» ، وبهذه لا تتوافر لنا وسائل معرفة ما إذا كان قتل الطفل شیئا ممكنا أن تفعله الخادم أولاً - أن الفعللة متصلة بموقفها لا بنفسها . أن تشكیوف هو الطیب المکرس نفسه ، الذى یتدعى إلى القصة وكأنه یدعى لعیادة مریض .

(١) فیدور . ك . سولوجوب (١٨٦٣ - ١٩٢٧) وأسمه الحقیقى تیتزنيكوف . هو أنبغ الروس المنحیلین قاطبة عكف على الاشتغال بالغبیبات والغوامض أو على الأصح بالبدین المعكوس . من أهم أعماله العفریت الصغير (میلکی بسى) التي ظهرت فی عام ١٩٠٧ ، ومجموعة من الروایات تحمل عنواناً «الأسطورة» شاملا الأسطورة فی دور الخلق ، (تفور بالبجندا) والجزء الأول منها «سحر الموق» (نافى شادی) یفرض بكل أنواع أشباح الموت . «الروایة الروسية» تألیف یانكولا فرین .

(٢) الانحلال الفكرى أو الخلقى .

إن تولوستوى فى تكوين قصة «اليوشاجورشاك» ، وفى تعليقاته على قصة «العزيزة» يكشف عن الفارق بين موهبته القصصية وموهبة تشيكوف . أن تولوستوى كان ، جلاً منقسماً على نفسه ، وجميع تعليقاته الأكثر نقداً وبحثاً تأخذ هذا الانقسام فى الفنان بداية ، وهذا هو السبب الذى من أجله يفترض أن تشيكوف فى قصة «العزيزة» بدأ بعمل شئ بعينه ثم عمل شيئاً آخر . فلو أن تولوستوى نفسه كان قد كتب هذه القصة لكان من المحتمل جداً أن يحدث هذا ، ولكن تشيكوف على الرغم من كونه منطقياً وحساساً وصريحاً - وأكثر المؤلفين براعة - يعتبر شخصه مرضى تحت رعايته أكثر منهم أناساً يستكشفهم ويعرفهم . أنه لامتتم أكثر من تولوستوى إلى حد بعيد .

إن تولوستوى حينما يكتب عن الحرب يمكن محاكاته لأنه هو نفسه كان قد اقتبس منهجاً هنا من ستندال ، منهجاً اتخذ هيمنجواى وآخرون من جديد - من بينهم اسحاق بابل . إن هيمنجواى وبابل كليهما يفسدان المنهج بالطرب المتميز بمظهر الجدية الحذر أو الاستقلال فى الرأى المهادى الذى به يستخدمانه ، مثل صبية صغار يلحون بأنهم قد رأوا أشياء فى سقيفة^(١) الحطب شراً مما رأى فى أى صبية صغار آخرين . وباستثناء هذا فإن الحجم البانورامى^(٢) لرواية «الحرب والسلام» ، بفصولها القصيرة والمصائر المتداخلة والأسرار ، كان - وهو الآن - النموذج لروايات روسية لا تعد عن الحرب الأهلية . إن الممارسين للواقعية الاشتراكية قد وحدوا تقنية^(٣) تولوستوى بوضعها على مقياس معين . «ويلاحظ البروفسور^(٤) جيفورد قائلاً : « ولكن ما يستمدونه من أسلافهم العظام لا يؤثر إلا فى السطح .

ربما يبدو الأداء مشابهاً ، ولكنك لا تستطيع أن تكون على صلة حية بالماضى ما لم ترتبط به بغير تحفظ . . . إن الروائيين السوفيت لا يعرضون اقتراضاتهم للخطر حينما يلوذون ببوشكين وتولوستوى .

إن هذا - بالتأكيد - هو السبب فى عطل هذه الروايات من الحياة . ونحن نبحث عبثاً عن أية آثار لعملية تولوستوى الأكثر أهمية ان لم تكن الأكثر اعترافاً بها^(١) - التدمير الذى تنزله المادة التى يستخدمها المؤلف والشخصيات التى يخلقها بالموقف الأيديولوجى الذى منه ينطلق . ومهما كانت رؤية المؤلف الروسى واسعة فهو لا يستطيع فحصها «باهتمام كبير» لأنه يعرف مسبقاً ما هو كائن قبل أن يشرع فى الكتابة .

(١) سقيفه يخنز فيها الحطب .

(٢) الشامل الرؤية .

(٣) أسلوب أو طريقة معالجة التفاصيل الفنية من قبل الكاتب .

(٤) «الرواية فى روسيا» تأليف بروفيسور هنرى جيفورد .

والروائيون السوفيت - حتى ولو كانوا لا يعثون - يستطيعون أن يروا ويصفوا الأشياء الطبيعية بشيء ما من دقة ورقة تولوستوى ، وتورجنيف يشبه إلى حد ما ما استمر مؤلفو العصور الوسطى في رسم خطوطه الكبرى في تفصيلات الحديقة والوردة ، شعراء القرن الثامن عشر في تفصيلات الحداث العامة والمنازل والرحلات وتوجد فجوة عجيبة بين هذه الدقة الوصفية المثقلة بالتفاصيل غير اللازمة - أو تكاد تكون - والذوق السياسى غير المقصود لرسم الشخصوس وسرد القصص . إن شوخولوف في رواياته يصف السماء التى تعلو اللوحة الثورية بدقة بالغة ، رذاذ يجعل الرمل الجاف بين الروافد^(١) يبدو كوجه ظهرت عليه ندبات مرض الجدري . وطلقات البنادق تسمع كصوت تفتح قرون ثمار شجر السنط . ولكن بالإضافة إلى هذه الدلائل للعين الباصرة والأذن الحساسة تتوافر لنا فقرات من التفاهة الكاملة . «استولى رفاقهم على بنادقهم وخرطوشاتهم : إن الموق لا يحتاجون إلى السلاح حتى المراسل الحربى كان يعزف عن كتابة الجزء الثانى من هذه الجملة ، الذى هو أبعد ما يكون عن البسائط الملحمية للوصف التولوستوى . إنه منمق^(٢) بدون معنى ، بالبيان الذى تسرب إليه من السياسة .

ومن الواضح جدا أن رواية الدكتور زيفاجو لا تجرى على سنن تولوستوى ، فإنها بما هى عليه من صور بلاغية متقنة وتوافقات ، ويعملها المركب المفصل بنجاح وقوة (لأحداث النتائج المرجوة وإبرازها) للأشياء والنظائر فى الطقوس الدينية المسيحية والمثولوجيا^(٣) تظهرها فى بادئ الأمر كرواية من العصر الرمزى تماما ، عصر بلوك وبيلل الذين صادقهما باسترنك فى شبابه . ولو كان باسترنك قد كتب مثل هذا الكتاب فى مثل ذلك الوقت وقبل عام ١٩١٤ لكانت بحق رواية رمزية فذة ولأنه يبدو أن التاريخ يسيطر عليه أكثر مما هو يسيطر على التاريخ ، فإن روايته تتجاوز الحدود المتوقعة للرواية «الشعرية» وتحقق له منزلة تاريخية حقيقية لا إرادية . ولما كان تولوستوى لم يختر فترته ولم يتقدم حينها حاول ذلك - بتاريخ بطرس الأكبر والديسمبريين - لهذا نمت رؤيا باسترنك للتاريخ فى داخله كضرورة . إن الدكتور زيفاجو يشعر بأن دورا عظيما رهيبا قد فرض عليه ، وأما بالنسبة لخالفه فقد كان دورا تولوستويا - تقديم بطل ، مثل بيير الذى يقدمه تولوستوى ومن خلاله يمكن فهم حقبة ذات أهمية وغير مألوفة بالنسبة إلى كل ما هو باقى وثمين فى الحياة .

-
- (١) واحداثها رافدة وهى عارضة خشبية أو معدنية ثقيلة تتخذ أساسا لحط السكة الحديدية أو دعامة له (الفلنكات فى العامة)
 (٢) متكلف أو مختفل بالاسلوب على حساب الفكرة .
 (٣) علم الأساطير .

هل نشعر - كما تطلب تولوستوى - بأننا نسلم بحق مطلق في رواية باسترناك ، بأننا «عرفنا الشيء من قبل ولكننا لم نستطيع التعبير عنه ، ربما كان هذا غير صحيح . إن زيفاجو^(١) شاعر ، والسواد الأعظم منا ليسوا شعراء فكيف اذن تصبح تجربة زيفاجو شاملة بالنسبة لنا ، شاملة مثل صلات تولوستوى لكل شخصين متزوجين ، وصلات الآباء بالأبناء والأبناء بالآباء ، والرجال باخوانهم المواطنين وبالوطن ؟ إن إجابة باسترناك هي أنه في وقت الكتابة يصبح الشاعر (كل شخص) ، ممثّل الحق الانساني الخالد ، ونحن لا نستطيع سوى أن نشعر بهذا حينما نتحقق - من خلال زيفاجو - من هذا الحق في أنفسنا . إن باسترناك في الواقع يصنع أكثر المشابهات المسيحية وضوحا بين زيفاجو والمسيح فينا ، بين بستان^(٢) جشيمان^(٣) - الكون بما رحب لم يكن أهلا بالسكان ، والبستان وحده كان مكانا للحياة - واعتقاد الشاعر أنه المخلص بما هو أصدق حقيقة على الأرض . وفي قصيدة زيفاجو^(٤) - وهي أكثر قصائده أثارة للمشاعر ، «بستان جشيمان» التي نقتبس منها ذلك الشاهد^(٥) - يقول المسيح لتلاميذه (لخواريه) إن الله أعطاكم إن تعيشوا إلى جانبي في هذه الفترة من الزمان «وهكذا يكون زيفاجو واثقا من دوره بأن صداقتهم له هي - كما يشعر أحيانا - الشيء الوحيد الذي سيبقى ذكره عند أصدقائه السياسيين .

إنه لمعيار للقوة الاستثنائية لرواية باسترناك أننا نشعر في قبول هذه الأثر المذهلة - التي تصل كما يشعر البعض ، حتى إلى حد التجديف على الله ، أو وصفه بأنه أثر محب لذاته بدون تسليّة أو كراهية ولكن بلون من الخشوع المشترك وعلى الرغم مما قد حدث لروسيا ، وعلى الرغم من التجريد السياسي^(٦) والنظرية الصارمة فإن لانتفاء الشاعر - الذي كان يبدو في الأيام الخوالي مجرد أمر تقضى به الأفضلية الجمالية - يمكن أن يصبح طريقا إلى الخلاص^(٧) وزيفاجو ، بواسطة أن يكون نفسه ، وبإصراره على تقديسه الفرد ، يتحمل

(١) بطل الرواية التي تحمل اسمه من تأليف باسترناك .

(٢) بعد العشاء الأخير مع التلاميذ ذهب المسيح إلى هذا المكان ليصل قبل أن يسلم نفسه إلى اليهود (المترجم)

(٣) ان القصيدة مثل منير للخشية والاعجاب ، وللحياة المتواصلة والاهام في الشعر الروسى ، وللغة الانجيل الروسى . فهي تقوم على القوة السرمديّة نفسها هنا كما هي في شعر بوشكين (النبي) وفي اعترافات تولوستوى .

(٤) هذا الاسم الروسى يكتب في العربية زيفاجو او جنيافاجو .

(٥) جملة أو فقرة أو بيانات شعرية مقتبسة على سبيل الاستشهاد .

(٦) الجانب النظرى .

(٧) الخلاص من الخطيئة .

عبء دور المخلص وفي كل مرة حين كتب بيتس :

أعتقد أنه الأفضل في أحوال مثل هذه .

أن يصمت فم الشاعر ، لأننا في الحق .

ليست لنا قدرة حتى نرد السياسى إلى وضع صحيح .

إن زيفاجو يجب أن يوضح «الذهب الشبيه بالجوهرة الصلد للتجربة الشخصية بوصفه نور العالم . ففي قصيدته المسماة «الاثني عشر» تخيل بلوك صديق باسترناك المسيح في طليعة الثورة ، وهو يقود اثني عشر حارسا حمرا ، هم حواريه ، في شوارع بتروغراد . ان قصيدة «الاثني عشر» قصيدة فعالة أكثر منها مثيرة للعواطف أو مقنعة . ان مفهوم باسترناك عن المسيح وجمجمة^(١) زيفاجو ، قد يكون ذاتيا^(٢) ورمزيا كمفهوم بلوك ، ولكن فيه احساسا بالتاريخ أعمق وأكثر ابتكارا الى حد بعيد . فإن مسيح بلوك ليس مصطبغا بالصبغة الذاتية فحسب ولكنه جعل عصريا فضوليا ، إن شخصية مسيح باسترناك تبين بقاء وبعث الحياة التي في خارج الحركات السياسية . إن زيفاجو ليس ضد الثورة - إنه لأبعد ما يكون عن ذلك - ولكنه يجب أن يدخل غيابة القبر ثم يقوم من بين الأموات بسبب الموت الذي تحمى^(٣) به

إنه لعسير أن نقول ماذا كان محتمل أن يظنه تولوستوى في منهج واتجاه رمزية باسترناك ربما كان قد كثرها^(٤) لأسباب سوف أعود إليها - ولكن توكيد زيفاجو واقتناعه الداخلى يشبهان توكيد واقتناع الرجل العجوز على الرمث^(٥) (الطوف) في رواية «البعث» الذى يقول : « لاأصدق أحدا . . . لاأحد الانفسى » ان إحساس تولوستوى بالتاريخ في خلقه الخيال الإنسانى ومدته بأسباب البقاء يشبه تماما إحساس باسترناك به فكلاهما يرى التاريخ بوصفه السكون ، لا فى الماضى ولا فى المستقبل ومكانا ثابتا للروح الانسانية التى يجرى فيها تيار الأحداث وهذا هو المعنى الذى ينقل إلى القارىء بصورة تحرك المشاعر فى الأبيات

(١) الجمجمة أو الجلجلة هي الموضع الذى صلب فيه المسيح .

(٢) الذات الشخصى وعكسه الموضوعى .

(٣) الثورة .

(٤) الرمزية .

(٥) خشب يشد بعضه إلى بعض ويركب فى البحر .

الاحيرة من قصيدة . «جشيمانى» حين يقول المسيح :

فى اليوم الثالث سأنهض ثانية ، وسوف
تقبل الأجيال القادمة إلى ، من قلب .
الظلمات ، كفافلة من الزوارق تقبل على .
مجرى نهر وسوف أدينهم^(١) .

إن رمزية قصيدة «بستان جشيمانى ليست جزءاً من رواية «الدكتور زيفاجو» ومجال الكتاب لا يتقيد بها ، وإنى لست واثقاً حقاً من أننا نفقد قدراً عظيماً - أكثر مما نفقد فى «يوليسيس»^(٢) - من اللاوعى عن مدى تعقيد وكثرة صور الدالات^(٣) الرمزية . ففى اعتبار من الاعتبار أنها تضعف دون رب حقيقتها الكلية ونستطيع أن نتقبل وعى زيفاجو المطرد النمو لقياس تمثيل رائع فى دوره الخلاق فى ذلك الوقت ، ومازال تفكر فيه بوصفه بشراً عادياً قد بدأنا نعرفه ونحبه ، وحينما نسلم جدلاً بدور متشابه بوصفه الحقيقة الكاملة عن خليلته ، لارا وشخصيات أخرى فاننا نشعر بالنقص ، إذ ليست لهم حياة جوهرية ، ولا شخصية حقيقية : إن إحساسنا بهم هو مدى أهميتهم عند زيفاجو فحسب - إذ لا سبيل إلى القول بمدى أهميتهم عند أنفسهم . أن تركازية^(٤) تولوستوى ترغب فى أن تشمل تركازية الناس الآخرين إن تركازية باستناك لا تريد إلا أن تعطىهم أدوارهم فى دراما رمزية ، لأن الكاتب الرمزي لا يستطيع أن يكون له استثناء من الإخفاق فى الهدف أو التحول اللارداى النفاذ البصيرة من النوع الذى كان تولوستوى قد احبه ، كما قد رأينا .

إن تولوستوى كاد أن يفقد صبره مع التقنية الحديثة لاختيار الأدوار وتوزيعها فى الحياة ، ومن المحتمل أنه كان قد اعتبرها ذريعة اجتماعية لمجتمع مجهول غير متميز لم تعد فيه وحدة الشخصية اللاواعية الحقيقية - الأسرة - تؤخذ بعين الاعتبار كثيراً ومما يثير لنا السبيل أن نقارن الأدوار التى يقوم بها بيري فى رواية «الحرب والسلام» - الحوارى المستنير ومنقذ وطنه من نابليون الخ - بأدوار شخصيات الرواية فى «الدكتور زيفاجو» . إن أدوار بيري هزلية إلى درجة الإمتاع . إنه يكتسب «حقيقته» دون أن يعرفها فى الأسرة وهى هدف رواية «الحرب والسلام» أما فى عالم الرواية «الدكتور زيفاجو» فقد تفككت الأسرة كل التفكك وأصبحت

(١) رجعنا إلى نص القصيدة واقتبسنا هذه السطور بحيث تبدو وحدة كاملة فى معناها ومعناها .

(٢) تأليف جيمس جويس .

(٣) المؤشرات .

(٤) تفاعل من ركز + وى التركيز على الفرد والعناية به لا بالمجتمع = الأنانية أو الانوية .

شخصياتها لاتستطيع - سوى أن تجد أنفسها ومعانيها في غمط الطبيعة العتيق - الميثولوجيا والأسطورة - كأشخاص ضالين أو نساء عاقلات يهودات^(١) أو آجديات^(٢) أرواح تسكن الغاب ، ونسك في البلدة . ايجدون أنفسهم ؟ - لا يكادون . إن الأدوار يوجددها لهم المؤلف بينما في تولوستوى لم يبد أنهم كذلك . إن منهج الدكتور جيفاجو مؤيد - في صراحة - لبدأ إخضاع الفرد وحقوقه إخضاعا كاملا لمصلحة الدولة ، كان تفكك الأسرة يعنى نهاية التبادل الغريزي للحرية الشخصية ، في الفن ليس أقل منه في الحياة .

ولكن إذا ما كنا في بعض الأحيان نشعر بهذا فيما يتعلق بالمنهج فنحن لانشعر به فيما يخص اللغة . وباستثناء الرموز فإن الوصف يعنى هنا منح الحرية كما لايعنى في أية روايات روسية أخرى ، منذ عهد الثورة . إن محاولات باسترنك تسمية كل شيء باسمه الصحيح ، ليعين هوية كل كائن حتى ، بدون الإشارة إلى الأسلوب الذى يجب أن يمد به سبب البقاء على حقيقته ، بصلايته وقوته على الإقناع بأن ما يقول أنه موجود هو موجود وأن ما ليس موجودا ، ليس موجودا إن جوهر الرواية كله وصفتها المميزة حية دون ادعاء أوزيف بهذه الطريقة ، وعلى الرغم من أن الشخصيات لاتستطيع أن تحيا خارج هدف المؤلف يبدو أن حرارة المشاعر والتلاعب بالفاظ اللغة لاتتأثر به . إن كل صفحة في الكتاب تكشف عن هذا ويستطيع المرء أن يقتبس منها مايشاء عشوائيا .

كان الثلج المتساقط لا تمكن رؤيته إلا فيما وراء النهاية البعيدة للسقوف ، وإذ كانت ترى على بعد كبير فقد بدت وكأنها ساكنة ، تنهاوى إلى الأرض بطيئة كفتات الخبز الذى يلقي به إلى الأسماك وهى تغوص في الماء .

إنه «تفصيل زائد عن الحاجة» فلا توجد فيه ميزة خاصة ، ومع ذلك فهنا توجد كل ميزة . إن الحرية ، أيضا في الصورة . إن رواية «الدكتور زيفاجو» لاتندرج ضمن نوع الرواية الرمزية ، أو ضمن أى نوع . وكما قال تولوستوى عن أفضل الأعمال الثرية في القرن التاسع عشر أنها لاتنتسب الى نوع أدبي معترف به ، فهكذا رواية باسترنك يبدو أنها قد خلقت بحاجته الفذة إليها . وهى كرواية «الحرب والسلام» لاتكثر للأجزاء البارزة البراقة ، ذات التأثير الملحمي ، فإن باسترنك يحتفل بأحداث الثورة بالانتشاء المتشوف نفسه ، وبالتحكم في الأحداث الفردية والعامة كليهما ، التى يمجدها تولوستوى عام ١٨١٢ ، أو شكسبير الحروب الانجليزية . فإن محاربى عام ١٨١٢ القدماء لم يكونوا مسرورين من تولستوى فإن رواياته للقصص المحلية هى في الحقيقة ، «سخرية لعالمها

(١) جمع يهودا (إشارة إلى يهودا الاسخريوطى) .

(٢) جمع مجدية (إشارة إلى مريم المجدية) .

كله ، واهانة لها» كما قيل لزيفاجو أن وجوده ذاته يكون لرجال الحزب . «إن الأمير هال ربما كان قد مر بالتجربة ليشعر بالشعور نفسه نحو شسكبير وهذا هو الموقع الذى يدخل فيه التاريخ الحقيقى ، المكان الذى يخلقه الفن من جانب والذى يظهر الاحداث العظيمة فى منظور^(١) السيكولوجيا الانسانية غير المتغير . . وعلى الرغم من بعد باسترناك الشاسع عن «تشويه الحقيقة السوفيتية» فإنه سوف يرى فى يوم من الأيام على أنه قد احتفل بها . ان القارئ اليوم - فى الوقت الحاضر - يشعر أيضا بحسد معين نحو الناس والأحداث الذين يمكن أن يتناولهم الوصف بهذه الصورة : فإن استحضر وحشد كل مثل هذه الحيوية المعقدة فى الفن لشبيهه باختيار الجمال فى الفن .

إن الإنسان ليعجب كيف أن مثل هذا الوصف - مثل وصف باسترناك للاجتماع السياسى السرى فى سبيريا التى يسيطر عليها البيض^(٢) فى الفصل العاشر - يمكن أن يمنع بوصفه خطرا وسلبيا ومزيفا للحقائق ، أكثر مما يمكن أن يكون وصف تولوستوى لتنافس القادة الروسى فى عام ١٨١٢ أو أكثر مما يكون بين بروتس وكاسيوس فى مسرحية يوليوس قيصر فأننا حينها نقرأ مثل هذا المشهد نتذكر مرة أخرى انكاربوشكن لأى قصد تهكمى . ان الشيء يعمل من الداخل لامن داخل الحزب ، ولكن من داخل الحياة الروسية والطبيعة الانسانية . انه لأبعد ما يكون عن الحقد الموحى بالندرو عن التائق^(٣) البيانى السلبى الذى يصف به كونراد اجتماعات ثورية مشابهة فى رواية «العميل السرى» رواية «تحت المراقبة الغربية» أو الطريقة التى يعالج بها آرثر كوستلر مواجهة الأسلوب الثورى القديم والحديث فى رواية «ظلام فى الظهيرة» .

(١) المنظور : مظهر الموضوع كما يتبدى للعقل من زاوية معينة كقولنا المنظور التاريخى .

(٢) الروس البيض .

(٣) التائق البيانى : تعبير يصطنع لغرض بلاغى صرف .

(٤) ان جليتكين ، الرجل السوليتى الجديد الذى يستجوب فى الرواية المفكر الثورى المعجوز رباشوف ، مثال كلاسيكى لكيفية امكان تزييف فكرة ، بل ايضا ومعنى من المعانى يمكن ان تصبغ بالعاطفية ، بان يوقف المؤلف ما اسماء نيتشه «ضمير الأذان» ، برفضه ان يهتم اهتماما شديدا بالحقيقة الواضحة لشخصيته . ان جليتكين يحمل على «أن يفهم وضع رباشوف ، ويوحى بأنه على الرغم من أنه يجب أن يضحى به الآن من أجل فائدة الدولة السوفيتية ، فان التاريخ فى النهاية سوف يرد اليه اعتباره . وهذا ما قد حدث فعلا ، ولكن ليس بصنع جليتكين . ان البصيرة النفاذة ، والدقة التاريخية اللتين فرضهما المؤلف على جليتكين تبيان غير محتملتين ، اذ انه واضح إن قوته المونولوجية (متكشفة عن وحدة مترابطة وتناغم كل) تعتمد تماما على الحقيقة بأنه لا يهتم بمادة كالتاريخ ولكن فى موقعه ويقوته يهتم فحسب بالنظام الذى أنتجه . ان الشيء المؤثر فيه وفى رباشوف هو ، او يجب أن يكون أو وسائل الاتصال يمكن أن توجد بينها ، ولكن هذا لا يناسب رغبة المؤلف لاحداث تغير درامى «يلقى ضوءا» على الأمور . (المؤلف)

إن هذه المناظر من الفكاهة البهجة ، والحماسة المشتركة في أهواء الرجال كما هي خلفية الطبيعة غير القابلة للتغيير ، ليست نادرة في رواية «الدكتور زيفاجو» ومع أنه لا يوجد قط أى نقص في قيمة الثقة التي بها صور المؤلف هذه المناظر ، فإن مناظر وأحداثاً صغرى كثيرة في كل مكان ليست على مستوى الأنجاز الفني نفسه ، ولكنها - في صراحة - دروس أشياء تحولت إلى أحداث ووصف ومثال ذلك وصف الهجوم الذي قام بها طلبة الكلية الحربية البيض على العصابات ، وانقاذ زيفاجو واحداً من أفرادها . إن المؤلف - كما يبدو هنا - قد تجاهل حقيقة الأمر كما تجاهلها المؤلفون في كتابات مشابهة في قصص «الواقعية الاشتراكية» . وعلى الرغم من أن باسترنك يضع نظريات ويبدى آراء شخصية في بساطة وعلى الفطرة كما يفعل تولوستوى ، فهو لا يستطيع أن يتخذ طابع تولوستوى وروحه في الفردية الكلية ، ليكون المفرد الفد المستقل . أن زيفاجو - من المفروض - منعزل ، صوت معتزل ، ولكن الواقع أن العصر ، بانفصاله الأيديولوجى الأساسى ، يضعه حتماً على جانب وضد جانب آخر .

وقد قال «ماند لشتام» - الشاعر المعاصر لباسترنك والذي اختفى في حركات التطهير - في قصيدة له أن عصره كان يشبه حيواناً سهل الانقياد مقصوم الظهر فيما مضى ، ينظر وراءه إلى الآثار التي تركتها مخالبه . وقد شوهدت رواية باسترنك بهذه الطريقة ، شوهدا داء الانفصال العضال الذي تسعى لكى تجد له تبريراً ومعنى في أعمال الروائيين والمؤرخين . أن باسترنك مرغم على أن يلوذ بالطبيعة كقوة نالته ، لكى يجعل كل شىء يقدره يشهد له . فهو يقول : «الطبيعة قد بقيت صادقة الولاء للتاريخ الإنسانى» وهو ينظمها من أجل الكفاح الساحق مثل كفاح الثوريين الذين انشأوا منظماتهم بوسائلهم الخاصة . أن الطيور ، ومساقط المياه ، وكل أملود^(١) ، الدلاة الجليدية^(٢) ، وغبيراء^(٣) الحابلين ، ضغطت جميعها في حركته ، نظمت نيابة عن «طبيعة الحياة ذاتها» ضد قوة الكلمة المجردة .

إن فن عصر روسيا الفضى - فترة التقنية الرمزية المحكمة - يعيد نفسه بسهولة كاملة لهذا اللون من الكفاح ، واستعمال مسقط المياه مثال ذلك . ففى أثناء الرحلة بالقطار إلى الأورال يستيقظ زيفاجو في جوف الليل البهيم ، ويسمع بعض كبار رجال الحزب يتحدثون على رصيف محطة السكة الحديدية ، ولكن مناقشتهم ، على الرغم من كونها في ذلك الضرب من الرطانة اللا إنسانية «مثل هذه التي تنكرها الحياة نفسها» ، تبدو في غير ما غرابة

(١) الأملود : الغصين .

(٢) كتلة جليدية مدلاة ناتجة عن تجمد الماء في أثناء تقطره .

(٣) شجرة السمن : نبات أحمر الثمار .

هادئة وحذرة ، ويوجد مسقط مياه على مقربة منهم ، والضوضاء التي لا تتوقف للماء المتساقط سادت كل صوت آخر وخلقت أخدوة^(١) الهدوء . إن كل شيء حسن إلى هذا الحد ، ولكننا لم ننته بعد من الشلال . فتحت تأثيره ينجح في الهروب من القطار بعض جماعة الناس المسخرين للعمل ، وفي الصباح يقول زيفاجو متأملاً : «أنهم قد فروا لا أكثر ولا أقل» - مثل الماء . كما أنه لا يستطيع أن يستشعر السعادة تجاه رمزية الترام-، الخالي من الهواء الطلق ، المتداعى للسقوط ، الموشك على التعطل عن العمل ، الذي يقل زيفاجو في رحلته الأخيرة ، والذي منه يشق طريقه بالقوة خارجاً إلى الصحراء ليلقى حتفه في الشارع . وإلى هذا المصير هل جاءت «الترويك»^(٢) الروسية في حياتها العاصفة ؟ أنه في محيط الحقيقة الزائفة لا يستطيع الأسلوب^(٣) الرمزي أن يقول الحق ، بل إنه أكثر من هذا - يضل بصورة أبرع من الأسلوب الرعوى الواقعية الاشتراكية ونحن نراها آتية ونشعر بذلك الارتياح وتلك المقاومة التي يصورها تقدير المؤلف الواضح تصويراً نابضاً بالحياة التي يذكرها تولوستوى مرات عدة في مؤلفه «ما الفن ؟»

إنه هذا الوجه من الكتاب الذي يشرف عليه زيفاجو كشاعر ، ويدافع عنه منطقياً بدوره . إنها الطريقة التي قد يرى بها الشاعر لا حياته الشخصية فحسب ولكن الحياة نفسها : أن الاتصال المباشر الذي يحدث مصادفة ، والحدث والتجربة ، تتشكل لا شعورياً وتتخذ نمطاً في المنشأ الخلاق لضميره . حقاً أن زيفاجو إلى حد ما شاعر بهدف أن الشخصيات الباقية يجب عليها ألا تكون شخصيات ، كما نفهمها في الحياة ، ولكن كمظاهر للمصادفة ، والقدرة ، واليأس ، والبهجة ، كما تمس عقله العامل وقلبه مساً وثيقاً . ومع ذلك فقد نشعر أن أفضل الأشياء أو أجدها بالذكر في الرواية لا تتصل اتصالاً مباشراً بزيفاجو ووعيه الشعري الذي تحدد بصورة حتمية ولكنها أكثر شبهاً بصناديق الدنيا التولوستوية أو الشكسبيرية ، تذكرنا - إذا ما كانت تذكرنا بالأدب إطلاقاً - بأنواع الإبداعية^(٤) الأفسح أفقاً والأكثر تنوعاً في ألوانها وأنواعها مما هو متاح للبطل . ونحن نشعر حينذاك بأن منظور الرواية أوسع من منظور زيفاجو نفسه ، كما أن رواية «الحرب والسلام» أوسع من وعي بيير وأنندرو . ونحن نشعر بهذا في قصة قتل القوميسار جانتزوف في قصص جانبية متكررة الحدوث في رحلة الأورال . أن الشلال هو شلال زيفاجو ، أما الأحداث العرضية فمن الواضح الجلي أنها من الحياة ، شأن الأحداث في مسيرة بيير من موسكو ،

(١) كل شيء خادع أو مضلل عقلياً .

(٢) عربية روسية يجرها ثلاثة جياد متراصة .

(٣) الأسلوب أو الشكل في التأليف الأدبي .

(٤) القدرة على الإبداع والخلق .

حيث الإحساس المستمر بالحقيقة الموضوعية يقوى وعيه بالأشياء . إن واحدة من مثل «صندوق الدنيا» تحدث حينما يرفض السائق الاستمرار في المسير ، ويحاول البحارة المسلحون الذين يسيطرون على القطار إرغامه على متابعة السير .

كان الثلج حول مقدمة القطار يضيء على فترات - كما لو كان ذلك بمشعلة^(١) - بومضات مشتعلة من القاطرة . وفي هذا الضوء كانت أجسام أشخاص مظلمة ترى وهمي تعدو إلى مقدمة القاطرة .

ووصل أولها - ومن المحتمل أنه السائق - إلى النهاية القصوى من القدمية^(٢) ، وقفز فوق الحواجز^(٣) ، واختفى وكأن الأرض قد ابتلعتة . وحذا البحارة الذين كانوا يطاردونه حذوه تماماً : قفزوا أيضاً واختفوا .

وأثار هذا فضول عديدين من المسافرين ، ومن بينهم زيفاجو ، فذهبوا يستطلعون الأمر .

ووراء الحواجز ، حيث انفتح الطريق المليل^(٤) أمامهم التقوا بمنظر مذهل . فعلى جانب الطريق الدائم برز نصف السائق الأعلى من الثلج العميق الذى سقط فيه . وقف مطارده في نصف دائرة حوله ، كما يقف الصيادون حول طريدتهم . وكانوا مثله قد غاصوا في الثلج حتى خصورهم .

كان السائق يصيح قائلاً : «شكروا لكم أيها الرفاق . إنه لمنظر جميل ، بحارة يطاردون عاملاً زميلاً بالبنادق !»

إن ما يهيم في الأمر هو الفكاهة التي في الحدث ، فإن مغزى الثلج ، القوة الطبيعية التي تمنع سفك الدماء بهذه الوسيلة اللامعقولة ، كائن في القصة ، وليس مفروضاً على طبيعة اتجاه زيفاجو في مشاركة الآخرين قضيتهم . حقاً ، فإن هذه البساطة ، والفكاهة الصامتة ، تنعكسان إلى حد ما على زيفاجو نفسه ، أو بالأحرى كما انعكست حوادث المسيرة العريضة الفعلية على أحلام بيري وتأملاته بنوع من اللامعقولية المقيدة ، وعلى أحلام أندور وتأملاته ، في المنتجع الصيفي بنظراته السريعة إلى الفتاتين الصغيرتين وهما تسرقان البرقوق .

(١) المشعلة : نار تضرع في الهواء الطلق .

(٢) شبه عتبة على كل جانب من جانبي القاطرة لمساعدة المرء على ركوبها والتبرج منها .

(٣) التي تفصل القاطرة عن العربات .

(٤) طريق مليل : سلك فهو واضح ممد .

وفي واحد من الأحداث العرضية الهامة في نهاية الرواية يبدو أن باسترنك نفسه يقول وداعاً للتراكيب المجازية التي أفادته^(١) فيها . وهي^(٢) تختفى في ضوء النهار العادي حينما نرى ابنة زيفاجوولارا - وقد تركت في سيبيريا - قد شبت وأصبحت فتاة ضالة^(٣) متشردة ، واحدة من ملايين الأطفال الضالين الذين جالوا في طول روسيا وعرضها بعد الثورة . وصادف أن التقى بها أثنان من أصدقاء زيفاجو القدامى قرب الجبهة في أثناء الحرب العالمية الثانية وسمعا قصتها الرهيبة . وكانت الطريقة التي تروى بها القصة ، وطريقتهما في الحديث ، وتقبلها اللاشعورى للتغير التام والنظام الجديد للأشياء تتم بدقة عظيمة وحلوة ، وتبرهن على أنها شخصية حية مستقلة أكثر مما كانت أمها - وكان «لارا» قد عاشت في عصر الاستعارة ، وإنها هي واحدة من الحقيقة المجردة . حقاً أن المبينة لتقوى في تأملات أحد أصدقاء زيفاجو القدامى .

خذ هذا السطر من بلوك ، «نحن أطفال سنوات روسيا الرهيبة» : انت تستطيع أن ترى الاختلاف في الحقبة لفورك وفي زمنه حينما قالها ، كان يقصدها مجازياً ، واستعارياً . لم يكن الأطفال أطفالاً بل أبناء ، ورثة الأنثليجنسيا^(٤) ، ولم تكن الأحوال رهيبة بل رؤيوية^(٥) - وذلك مختلف تمام الاختلاف . والآن أصبح المجازى حرفياً ، والأطفال أطفالاً والأحوال رهيبة . وهاك الفارق .

«والآن أصبح المجاز واقعياً» . إنه في العلاقة المتبادلة بين الاثنين ، وفي هذا الاعتراف ، يظهر أنتصار منهج باسترنك . وربما نتذكر كيف أن تولوستوى ، في «السيد والإنسان» صنع مبانة مضمرة بين قصيدة بوشكين عن العاصفة الثلجية والشئ الحقيقي . أن الخيال عاجز أمام ما يحدث فعلاً . أن عاصفة الثورة الموشكة على الهبوب ، التي رحب بها بلوك ، كانت تنتسب إلى عالم خياله لا إلى عالم الحقيقة ، وكان بلوك قد أصبح أبكم أمام حقائق التغير العظيم ومات أبكم . أن البعث بعد ظلام القبر ، الذي يحلم به زيفاجو ، هو نفسه استعارة ، وسيظل الجيل المقتنع بأنه صانع نفسه وليس مولوداً ثانية غير مكتثر لها كلية .

(١) يقصد الحادثة العرضية التي وردت في نهاية الرواية .

(٢) التراكيب المجازية .

(٣) Besprisornaya

(٤) كلمة روسية الأصل وهي تعنى اهل الفكر المشكلون نخبه أو طليعة فنية أو اجتماعية أو

سياسية . Intelligentsia Rass antell igentia

(٥) شبيهة برؤيا من حيث الروعة والغموض .

وباسترنك يواجه بجرأة - كما فعل تولوستوى - الحاجة إلى التوفيق بين حقيقة ما حدث مع الخيال الإنسانى وبين التخيل الإنسانى لها ، ليبنى أحساساً بالماضى هو أيضاً أحساس بالخاص وما سيحتاجه هذا الخاص دائماً . أن هول الحقيقة الوحشية يجب أن يقهر ، ولكن لا بوسائل كاذبة بتحويله جملة إلى أسطورة أو إلى بعض التاريخ الرسمى . ويشارك باسترنك تولوستوى قوة تحويل الواقعى والرهيب وجعله إنسانياً ، لا بأن يعتزل الحياة بعيداً عنه ولكن بأن يظل غير منفعل به . فلا يكون على صلة غامضة بالعنف ، ولا يستسلم لاغراء الروائى فيضعه موضع القانون بوصف علاقة صدق - إنه الصلاح الذى به يهتمون ، وروايه «دكتور زيفاجو» مشبعة بالصلاح ، تكاد كما يبدو على غير ارادة ، وهى مع ذلك تبدو وكأن مؤلفها لم يشك قط فى أن «مفاهيمنا معنى الحياة» ، فى عبارة تولوستوى ، تعتمد على اعترفنا بها . إن أهم شيء عن شخصية زيفاجو ليس هو إنه طبيب أو حتى شاعر ، ولكن هو أنه مثل بيروليفين رجل طيب - رجل طيب دفن حياً فى عصر فيه الناس «يفيقون نصف واعين وقد ضاعت نصف ذاكرتهم» . إنها مهمته أن يظهر كيف يمكن أن يعودوا أسوياء مرة أخرى .

فهرس باسماء الأعلام

- اسكاكوف : «تاريخ أسرة» ، «سنوات الطفولة» ، «اليوشاجورشوك» ، «قصة
الأمس» .
- اندريف : «في الضباب» ، «الضحكة الحمراء» «آناكارينا» ، «عن الزواج - فحص
مفصل» .
- آرنولد ، ماتيو : «وظيفة النقد في الوقت الحاضر» .
- ارتسياشيف : «سانين» .
- اوستن ، جين : «حديقة مانسفيلد» .
- بابل ، ايزاك
باكونين
- بلزك : «الكوميديا الإنسانية» ، «الأب جيرو» .
- براتينسكى :
- بيتشستو ، هاريت : «كوخ العم نوم» .
- بينسكى :
- بيل ، اندريه : «سانت بطرسبرج» و«الحمامة الفضية» .
- بينت ، آرنولد :
- بيستوزهيف :
- بلوك : «الاثني عشر» ، «الصبا» ، «الصبا والشباب» .
- برونتي ، شارلوت : «جين اير» .
- برونتي ، أيميلى : «مرتفعات وذرنيج» .
- برايسوف :

- بيوتر ، مايكل : «الرواية بحثاً» .
 بيرون :
 سيرفانتس : «دون كيشوت» .
 شاءديف :
 تشوسر : «قصص كنتربوري» .
 تشيكوف : «العزيزة» «حياتي» ، «نؤوم» .
 شيرنيسفسكى :
 شيرتكوف : «الطفولة» مقارنته بالأعمال الأخرى ، «الطفولة» ، «الصبا» ، «الشباب» .
 كروستيان ، ر . ف : «الحرب والسلام» .
 كوليردج ، س . ت :
 «اعترافات» :
 كونراد ، جوزيف : «صميم الظلام» «زنجى النرجس» «نوسترومو» ، «العميل السرى»
 «خط الظل» «تحت العين الغربية» .
 كونستانت ، بنيامين : «أدولف» .
 «القوقاز» : فحص تفصيلي بالمقارنة «بالحاج مراد» .
 دانييلفسكى : حرب عام ١٨٠٥ .
 «موت ايفان اليفتش : سقوطه كعمل فنى .
 «الديسمبريون» :
 ديكنز : الإعجاب بديستوفسكى ، المسلسلة ، «ديفيد كوبرفيلد» «ايدون دروود
 أولفرتويست» ، «قصة مدينتين» .
 دوبروليوبوف :
 دستوفسكى : قومية ، جوجول ، رؤيا القديس بطرسبرج ، رجل من العالم السفلى .
 شيرتوف عن دستوفسكى ، مقارنة بتولستوى ، «الإخوة كارامازوف» ،
 «الجريمة والعقاب» ، «الشياطين» ، «بيت الموتى» ، «الأبله» ، «مذكرات
 من العالم السفلى» ، «الماخوذ» ، «خطاب بوشكن» .
 أليوت ، جورج :
 اميسون ، وليم : «بعض ترجمات الشعر الرعوى» .
 ايرميلوف :
 ايخيتيوم ، بوريس :
 «سعادة الأسرة» :
 «الأب سرجيوس» :
 فوكنر ، وليم :

فلویر : «مدام بوفاری» .
 فورستر ، ای ، ام :
 فریبورن ، ریتشارد : «تورجنیف ، دراسة» .
 جاسکل ، مسز :
 جینیہ ، جان :
 جید ، آندریہ :
 جیفورد ، هنری : الروایة فی روسيا .
 «الله یرى الحقيقة ولكن یمهل» .
 جوتہ : «اختیار الأصدقاء» .
 جوجول : مقارنة ببوشکن ، قومیة - «النفوس المیتة» «مذکرات مجنون» ، «شارع
 نیفسکی» ، «تاراس بولبا» .
 جولدنوایزر :
 جونشاروف : «اوبلوموف» .
 جورکی :
 جرانسوفسکی :
 جریفز ، روبرت :
 جریجوریف :
 جومیلف :
 «الحاج مراد» :
 هاردی ، توماس :
 هویتمان ، جیر هارد : «هانلیس تصعد إلى السماء» .
 نیجل :
 هیمنجواى ، ایرنست : «وداعا للسلح» .
 هیرتز : مذکرات «ماضى حیاتى وأرائى» .
 هومیر : الالیاذة .
 «کیف يموت الجنود الروسیون» :
 فکتور ، هیجو :
 هوسیمانز : «الطریق المعکوس» .
 أبسن :
 دى لال - آدم ، فیلییر : «قصص الوحشية» .
 ایفانوف ، ف : «الحرية والحياة الفاجعة» .
 جیمس ، هنرى : «الحرب والسلام» ، عن کتاباتى ، الأسلوب والبناء ، «الفصن
 الذهبی» «المفکرات» ، «مقد مات» «أجنحة الحمامة» .

- جونسون ، دكتور :
جويس ، جيمس : «يوليسيس» .
كانط :
كاتوف :
كايتس :
كبلنج ، رديارد :
نايتس : «الملك لير استعارة» .
كوستلر : «ظلام في الظهيرة» .
كرامسكوى :
سوناته كرويتسر :
كوتشيبسكي :
كوبرين :
لانجلند :
لورنس ، د . د . هـ :
ليفيس ، دكتورف . ر . :
ليرميتوف : «بطل من أبطال زماننا» .
ليسنج :
«الجنة الحية» :
لوك ، بيرس : «حرفة القصص» .
لوكاس : «نظرية الواقعية» ، «دراسات في الواقعية الأوروبية» .
ماكارتني ، ديزموند :
ميلار ، نورمان : حلم أمريكي .
مولارميه :
مان ، توماس : «جوته وتولوستوى» .
مارلنسكى :
ماركس :
«السيد والانسان» :
ماتلو ، رالف : «زيارة مع باسترناك» .
موباسان :
ميرنوخوفسكى : «تولوستوى انسانا وفنانا» .
ميرميه :
ميكويوكز :

ميلتون : «الفردوس المفقود» .

ميرسكى :

مونتيكو ، كونت روبرت دى :

نايكوف ، فلا ديمير :

نيشيه :

باريس ، الأستاذ برنارد : تاريخ روسيا .

باسترناك : «الدكتور زيفاجو» .

بيروفسكى :

بيستل ، بول :

بينتر : «العودة إلى الديار» .

بيساريف :

بيسمسكى : «الف نفس» .

«بوليكوشكا» :

بول ، اتنوى : «موسيقى الزمان» ، «سجين القوقاز» .

بروست :

بوشكن : اتجاه من المجتمع ، الصلة بالكتابة الأوربية ، تأثيره على خلفائه ، مقارنته

بتولوستوى ، عن المهقاء ، «انجيلو» «بوريس جودونوف» ، «الفارس

البرونزى» «ابنة القبطان» ، «افيجينى او نيجين» «وليمة الطاعون» «النور»

«تاريخ عربة جورينخو» ، «سجين القوقاز» «النبى» «رسلان ولودميلا» ، «ناظر

المحطة» ، «الضيف الحجرى» «قصص بلكان» «امسية الشتاء» .

راسين :

«الفارة» :

رينين ، برنس : «المذكرات» .

«البعث» : رجل زائد عن الحاجة ، مقارنته بأعمال أخرى - فحص تفصيلي - التأثير على

«دكتور زيفاجو» .

ريفاى ، جوزيف : «لوكاس والواقعية الاشتراكية» .

ريكله :

روسو :

رسكن :

«أرشيف روسى» : -

«الرسول الروسى» :

- رايليف :
- سالتيكوف شتشيزدين : أسرة جولوفليوف .
- سارتر :
- شيرلر :
- شوبنهاور : «العالم ارادة وفكرة» .
- سكوت : «قلب ميدلوثيان» ، «سائقا المشية» «روايات ويفرلى» .
- «سباستبول في ديسمبر» :
- «صور سباستبول» :
- شكسبير : التأثير على شيرلر ، مقارنة بدستوفسكى ، كراهية تولوستوى لشكسبير ،
«انتونى وكلويواترة» «هاملت» ، «هنرى الرابع» ، الروايات التاريخية «الملك
لير» ، «صاع بصاع» «حلم ليلة صيف» ، الروايات الرومانية . «تيمون آثينا»
«تروليوس وكوسيدا» .
- شو :
- شيستوف : عن تولوستوى ، عيوب تحليله - «فلسفة التراجيديا» .
- العاصفة الثلجية :
- سولجوب : «الشيطان الصغير» .
- «سطور عن رواية الحرب والسلام» :
- شتاينر ، جورج : «تولوستوى أم دستوفسكى» .
- ستندال :
- ستيرن :
- ستيفسون :
- «سائر يوسع الخطى» :
- سوئى ، يوجين :
- سوفت : «رحلات جيلفر»
- ثاكرى :
- تيسير :
- توفير :
- ترولوب :
- تورجنيف : موقف تولوستوى من وصف تولوستوى لمقارنته بتولوستوى .
«إعدام ترويمان» ، «الحب الأول» «ملك لير السهوب» «ذكريات أدبية» «ليلة
الميلاد» «صور صياد» ، رودين .
- «فارسان من الهوسار» :

فولتير :

فون بولنز : «فلاح من بلدة بوتنر» .

واجزر :

رواية «الحرب والسلام» : - (رجل زائد عن الحاجة) (مفهوم الحرية) (الرضا الذاتي)

فحص بالتفصيل - مقارنة برواية «أنا كارنينا» - عن الزواج -

مقارنة بأعمال أخرى - التأثير على الروائيين المتأخرين .

ووه ، ايفيلين : «العودة إلى برايدزهيد» .

«ما الفن ؟» : فحص تفصيلي .

وايلد ، أوسكر : «صورة دوريان جري» ، «سالومي» .

ويلسون ، آدموند : «قلعة اكسل» .

ويلسون نايت : «شكسبير وتولوستوى» .

ويتنجشتاين : «قطع الأشجار» .

ولف ، فرجينيا :

وردزورث :

بيتس ، دبليو ، بي :

«الشباب» :

زاجوسكن : «روسلافليف» .

زولا :

الفهرس

٥	تمهيد المترجم
٩	الفصل الأول : الخلفية الروسية
٣٥	الفصل الثاني : مقارنات حتمية
٦٨	الفصل الثالث : ليست رواية ... الحرب والسلام
١٩١	الفصل الرابع : نهايات
٢١٥	الفصل الخامس : هذه الرواية أنا كارنينا
٢٥٢	الفصل السادس : أنا كارنينا وما الفن ؟
٢٦٥	الفصل السابع : البعث
٢٨٣	الفصل الثامن : القوقاز
٣٠٣	الفصل التاسع : الأقصوصة الطويلة فرضية
٣١٧	الفصل العاشر : تراث تولوستوى . دكتور زيفاجو
٣٣٥	فهرس بأسماء الأعلام

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٢١٤٣/١٩٨٦

هذا الكتاب يعرض حياة الفنان ، الكاتب الروائي
الأعظم تولوستوى بصورة تدل على إحاطة تامة بكل
ما كتب عنه وعن حياته الأدبية وهو في الوقت نفسه يبسط
قصصه في دراسة فنية ، منهجية ، أكاديمية جديدة يرتاد فيها
آفاقا لم يسبقه إليها غيره من قبل .

إن جون بيلي من الدارسين المتعمقين فجاء كتابه فريدا
فذا في بابه وأحدث ما كتب عن تولوستوى ، ذلك أنه
تغلغل في أعمال تولوستوى وحللها تحليلا صادقا أميناً
وقومها تقويماً سليماً .

إن ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة العربية هي من غير مثلك
إضافة ثمينة جديدة من الأفكار المقدرة كل القدر
والاتجاهات الرائدة في مجال النقد الأدبي ، إلى المكتبة
العربية .